Der Umschwung der Kunst zwischen der ersten und zweiten Fabelsammlung La Fontaines.

Inaugural-Dissertation,

zur

Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Margarete Cordemann

aus Minden (Westfalen).

München 1917.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Der Umschwung der Kunst zwischen der ersten und zweiten Fabelsammlung La Fontaines.

Inaugural-Dissertation,

zur

Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

vorgelegt von

Margarete Cordemann

aus Minden (Westfalen).

München 1917.

Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Eingereicht am 23. Juni 1917.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professor Vossler.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 1917.

Meiner Mutter.

Inhalt.

Seite

Einführung 7

Der Umschwung der Kunst 7

Die charakteristischen Eigenarten des Recueil von 1669 8

Das künstlerische Ziel: plaire et instruire 8

Die Wege zum Ziel 9

Die Handlung 10

Der Bau der Handlung 10

Die Träger der Handlung 14

Die Darstellung der Handlung 21

Direkte Rede 21

Einordnung in Raum und Zeit 23

Die Motivierung der Handlung 26

Die Gedanken 32

Der Inhalt der Gedanken 33

Die Form der Moral 35

Die Lyrik 40

Einiges über die Entstehung der Fabeln 43

Der Recueil von 1678/79 49

Das alte Ziel in neuer Gestalt 50

Die neuen Wege zum Ziel 51

Neue Gesinnungen, neue Interessen, eine neue Ironie 51

Die Darstellung der Gedanken 60

Die philosophische Abhandlung 61

Kurze Bemerkungen betrachtender Art 63

Die Vergleiche 65

Eine neue Auffassung der Handlung 67

Die Motivierung der Handlung 70

Die Träger der Handlung, die Spieler 76

Die Darstellung der Handlung 79

Die direkte Rede 79

Einheit von Ort und Zeit 83

Der Bau der Handlung 84

Eine neue Lyrik 88

Einführung.

Vom Umschwung der Kunst soll diese Arbeit handeln. Wer Verständnis besitzt für Entwicklung überhaupt, für den steht es von vornherein fest, dass der künstlerische Umschwung zwischen der ersten und zweiten Fabelsammlung La Fontaines nicht absolut sein kann. Es kann nicht so sein — derartiges geschieht nirgends — dass mit der Fabel von der jungen Witwe, der letzten im ersten Recueil, die Entwicklung, die in diesen ersten sechs Büchern zu verfolgen ist, vollständig abgeschlossen erscheint. Andererseits ist es unmöglich, dass mit der Fabel von der Pest der Tiere, die zu Anfang des zweiten Recueil steht, vollständig neue künstlerische Ziele auftauchen, neue Mittel eingesetzt werden. Eine gewisse Einheit muss beiden Veröffentlichungen anhaften, eben die Eigenart des einen Schaffenden. Aber selbst, wenn wir das ins Auge fassen, was sie voneinander unterscheidet, so werden wir finden, dass die Auffassung, die in der ersten Sammlung vorherrscht, hinüberspielt in die zweite. Andererseits, dass die hauptsächliche Entwicklung in der zweiten ihre Vorbereitung findet in den Fabeln der ersten sechs Bücher.

So kommt es zunächst darauf an, dass wir das Charakteristische der ersten sechs Bücher der Fabeln herausarbeiten. Wir müssen dabei das, was dort als Ausnahme erscheint, im Auge behalten als Punkte, an die eine neue Entwicklung anknüpfen kann. Um dabei ganz genau vorzugehen, sollte man jede einzelne Fabel, eine nach der andern hier analysieren, um dann, je nachdem der betreffende Zug häufig oder selten in Erscheinung tritt, zusammenzustellen, was für diese Sammlung das Charakteristische, was das Nebensächliche, Zufällige ist. Aber der Geist würde ermüden, sollte er so durch jede der 124 Fabeln hindurch der Untersuchung folgen. Nicht jede Fabel kann hier zergliedert werden. Nur verhältnismässig wenige können als Beispiel erbracht werden für das, was eine ins einzelne gehende Untersuchung gefunden hat.

Die charakteristischen Eigenarten des Recueils von 1669.

Das Ziel.

Über das künstlerische Ziel seiner Fabeln spricht La Fontaine verschiedentlich selbst. In der mit A. M. L. C. D. B.[1]) überschriebenen Einleitung zum fünften Buch der Fabeln sagt er Vers. 9:

Quant au principal but qu'Ésope se propose,
J'y tombe au moins mal que je puis.
Enfin, si dans ces vers je ne plais et n'instruis,
Il ne tient pas à moi.[2])

In der Einführung in das sechste Buch fasst er es in dieselben Worte:

En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire (Vers 5).

In der Widmung an den Dauphin, die dem gesamten Recueil vorangeschickt ist, wird nur von dem einen Ziel gesprochen.

Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.

Eine ganz allgemeine Fassung nur ist dieses „Unterhalten und Belehren". Alles künstlerische Schaffen ist ja wohl derartig, dass der Dichter irgend etwas, das in ihm lebt, aus ihm heraus will, gleichsam formen muss mit seinen Händen. Da hat er etwa beobachtet wie ein Esel, der die Furt überschreiten soll, plötzlich im Wasser nicht weiter geht. Störrisch, wie nur ein Esel sein kann, springt er in eine Grube und wäre samt dem Treiber, der auf ihm sitzt, ertrunken, hätte man nicht Hilfe vom Ufer gebracht. Das Hin und Her dieser Szene, die Bewegungen des Esels, sein eigensinniger Sprung, die Gebärde des Treibers, der angstvoll den Hals des Tieres umklammert, all dieses Geschehen bringt des Dichters Seele zum Klingen. Der Eindruck ist so stark, dass er das Erlebte nicht in sich festhalten kann. Dieses Geschehen wiederzugeben, das taucht als Ziel vor ihm auf. Wie der Schöpfer sein Geschöpf hervorbringt, so formt er das seine. Es treibt ihn dazu umso mehr, als seine Hände gleichsam darauf eingestellt sind,

---

[1]) A Monsieur Le Chevalier De Bouillon.

[2]) Oeuvres de Jean de La Fontaine. Grands Ecrivains de la France.

das, was sie berühren, zu gestalten. Nur schafft er sein Wesen aus seinem Material, dem Wort. Sich und andern zur Freude erzählt er die Geschichte vom Eselchen, das mit seiner Schwammladung in die Vertiefung im Fluss springt, weil es meint, die Schwämme würden ebenso im Wasser zergehen wie das Salz, das sein Gefährte trug. Indessen, nicht das Geschehen allein fesselt sein Interesse; nicht nur beobachtend, auch denkend tritt der Dichter an dieses Ereignis heran: Das Eselchen tat den eigensinnigen Sprung, weil es nicht wusste, dass sich eines nicht für alle schickt. Vielen ergeht es wie dem eigensinnigen Langohr. Und da La Fontaine Zusammenhänge sieht, zwischen allen Wesen, die als Gäste in diesem Weltall wohnen, dient ihm das Eselchen als ein warnendes Beispiel für alle die, die nicht wissen, dass nicht alle nach einer Manier handeln können. Mit der Erzählung, dem conte, hat La Fontaine die Moral, den précepte, gleichsam mit eingegeben, um damit auch seinen zweiten Zweck, dem des instruire zu entsprechen.

Es ist nicht so, dass La Fontaine überall im einzelnen vom Selbstbeobachteten ausgeht. Im Gegenteil, fast immer benutzt er einen fremden Stoff, doch macht er sich den so zu eigen, als ob es sein Erlebnis wäre. Ausserdem, da er dem Leben beiwohnt, wie einem Schauspiel, so hat er immer Selbstangeschautes auf Vorrat. Das kann er in den fremden Stoff hineinlegen, wie es in ihn passt und so doch ein Werk schaffen, das aus seinem Ich hervorgewachsen ist.

Die Wege zum Ziel.

Wiederholt spricht La Fontaine in dieser ersten Sammlung davon, dass er sein Ziel mit einfachen Mitteln erreichen will. So sagt er in der erwähnten Widmung an den Duc de Bouillon:

Vous voulez qu'on évite un soin trop curieux
Et des vains ornements l'effort ambitieux,
Je le veux comme vous: cet effort ne peut plaire.
Un auteur gâte tout quand il veut trop bien faire.
Non qu'il faille bannir certains traits délicats:
Vous les aimez, ces traits, et je ne les hais pas. (Vers 3.)

In der Fabel VI,1 Le Pâtre et le Lion sagt er von den Dichtern, die ihm als Vorbild dienen:

Nombre des gens fameux en ce genre ont écrit.
Tous ont fui l'ornement et le trop d'étendue.

Den vergeblichen Schmuck, das zu Viel, das zu Schwere will er meiden. So wird denn unter seinen Händen das Geschehen, das Leben, das er darstellen will, zum leichten Spiel.

Die Handlung.

Der Bau der Handlung.

Die Handlung ist in den meisten Fabeln folgendermassen aufgebaut: Ein Charakter entlädt sich auf irgend einen Anstoss hin, strömt aus in Worte, in Taten. Dabei trifft er auf einen anderen Charakter, der nun seinerseits in Worte, in Taten ausströmt. Auf diese Weise entsteht Spiel und Gegenspiel. Der geschickteste Spieler gewinnt. Nach diesem Schema gehen vorzüglich die kleinen Tierfabeln, die in ihrer Überschrift die Namen ihrer zwei Spieler enthalten. I,1 La Cigale et la Fourmi mag als Beispiel eingehender betrachtet werden. Die Grille hat in ihrem leichten Sinn den Sommer versungen, ohne für den Winter Vorrat zu sammeln. In ein paar Zeilen ist diese kurze Exposition abgetan. Das eigentliche Spiel setzt ein. Es wird Winter und Hunger und Kälte veranlassen die Grille, bei der Ameise um ein Darlehen zu bitten. Hunger und Kälte sind der Anstoss, auf den hin ihr Charakter in diesen Bittgang, in diese Worte ausströmt. Dieser Bittgang, diese Worte sind nun ihrerseits der Anstoss, der das Wesen der Ameise zum Ausströmen bringt. „La fourmi n'est pas prêteuse." So muss sie die Bitte ablehnen. Die Lösung des kleinen Dramas besteht darin, dass die Ameise, da sie als im Besitz stehend die Stärkere ist, ihren Willen durchsetzt, also gewinnt, während die Grille als die Schwächere ihren Willen nicht durchsetzt, also verliert.

In einer Reihe von Fabeln nun wird dieses einfache Hin und Her von Spiel und Gegenspiel durch eine feine Zutat

ein ganz klein wenig erweitert. So tritt ein paarmal zu den 2 Hauptspielern eine dritte, Nebenperson hinzu. In IV,4 zum Beispiel, der Fabel vom Gartenbesitzer und seinem Gutsherrn, stehen diese beiden Personen gegeneinander. Ein dritter Spieler ist noch vorhanden, der die beiden Hauptpersonen aneinander bringt: Das Häschen, das den Garten zernagt, und das der Gutsherr erlegen soll. In VI,2, der Löwe und der Jäger, steht der Löwe gegen den Jäger. Die Nebenperson ist der Hirt, der dem Jäger hilft, die Spur seines Wildes zu finden. In II,18, der Geschichte von der verwandelten Katze, sind sogar mehrere solcher untergeordneter Spieler vorhanden, die Mäuse, die das wahre Wesen der Frau an den Tag bringen. In einigen Fabeln spielen auf einer Seite mehrere Spieler gegen einen auf der andern. So in I,4, La Génisse, la Chèvre, la Brebis en Société avec le Lion, wo der Löwe gegen die drei erstgenannten Tiere auftritt, I,8, L'Hirondelle et les petits Oiseaux, wo die Schwalbe gegen einen ganzen Schwarm von kleinen Vögeln aufzukommen hat. Durch diese Erweiterung wird die Handlung kaum verwickelter, denn die vielen, die auf der einen Seite stehen, ziehen alle an einem Strang, zum Beispiel die kleinen Vögel in der Fabel von der Schwalbe: Die Gefahr ist für alle gleich gross, an alle gemeinsam richtet die Schwalbe ihre Warnung, alle sind sich völlig darüber einig, dass sie nicht auf diese Warnung hören wollen. Die Kräfte sind auf beide Seiten so verteilt, dass sie sich ungefähr das Gleichgewicht halten, dass sich also ein Spiel lohnt, was nicht der Fall sein würde, wenn gleich von vornherein die Aussicht auf Gewinn für eine Partei ausgeschlossen wäre. Wenn auf der einen Seite mehrere Spieler sind, so hat der einzelne Spieler auf der anderen dementsprechend mehr Möglichkeiten, Kräfte. So ist der Löwe in I,6 jedem einzelnen seiner Gegenspieler ja gewaltig an Kraft überlegen, in V,20 der Bär jedem einzelnen der beiden Gefährten, die Alte in V,4 jeder einzelnen der beiden Mägde.

Manchmal wird das einfache Spiel und Gegenspiel dadurch verwickelt, dass ein Spieler nach verschiedenen Richtungen hin spielt, wie es in II,5 La Chauve-souris et les deux Belettes der Fall ist. Die Fledermaus wendet sich erst gegen das eine, dann gegen das andere Wiesel. In III,4 L'Aigle, la Laie et la Chatte steht die Katze zuerst gegen den Adler, dann gegen die Sau.

Noch ein wenig verwickelter wird das einfache Hin und Wider dadurch, dass eine Partei während des Spiels einen Bundesgenossen bekommt, der mit ihr oder für sich allein den andern Spieler niederzwingt oder alle beide über den Haufen rennt. Derartiges treffen wir in I,14 Simonide preservé par les Dieux. Simonides steht gegen den Athleten, der ihm seinen Lohn vorenthält. Da gesellen sich zwei Götter auf seine Seite, so dass er ruhmreich aus der Angelegenheit hervorgeht, während der Gegner seinen Untergang findet. Eine solche dritte Gewalt treffen wir etwa noch in I,22 Le Chêne et le Roseau. In IV,11 La Grenouille et le Rat steht der Frosch gegen die Ratte. Das Spiel entscheidet sich nahezu für den Frosch, da setzt eine dritte Gewalt ein, die beide vernichtet; ein Raubvogel schleppt beide in seinen Horst.

Wenn ein Charakter in seinem Ausströmen erst nach längerer Entwicklung und mehr zufällig auf einen andern Charakter stösst, können wir nicht ganz eigentlich von Spiel und Gegenspiel reden. Eine derartige Handlung liegt vor III,3 Le Loup devenu Berger. Das Spiel des Wolfes richtet sich nicht bewusst gegen den Hirten. Er will nur ein Schaf stehlen, und der Dichter führt aus, was er dazu tut. Erst nach längerem Spiel, das er für sich allein spielt, trifft er auf den Hirten, der erst jetzt, am Schluss gegen ihn handelt. Aehnliches findet sich auch in I,4 Les deux Mulets, nur dass hier zwei Charaktere nach einer Richtung ausströmen, die der beiden Maultiere, und die Gewalt, die schliesslich gegen sie in Kraft tritt, ziemlich unbestimmt gelassen ist.

Es gibt nun schliesslich noch einige Fabeln, in denen auch diese, am Schluss erst einsetzende lebendige Gegengewalt

fortgelassen ist. In diesen Dichtungen findet wirklich nur Spiel nach einer Seite statt. Zwar ist es zunächst auch hier so, dass ein Charakter durch irgend einen Anlass zum Ausströmen gebracht wird. Dabei trifft er aber nicht mit einem andern Charakter zusammen, sondern er stösst auf den stummen Widerstand der Verhältnisse. Diese Verhältnisse wirken auf ihn ein, so dass er sie entweder überwindet oder sich in sich selbst zurückzieht. Als Beispiel mag III,13 gelten: Le Renard et les Raisins. Der Fuchs hat Hunger. Der Hunger ist der Anstoss, der seinen Charakter zum Ausströmen bringt: Er versucht, die Trauben zu erlangen. Aber die hängen zu hoch. Darin liegt der Widerstand der Verhältnisse, auf den er damit reagiert, dass er behauptet, sie seien zu sauer.

Damit die Gestalten in diesem nur einseitigen Spiel nicht ausschliesslich auf Monologe oder Anreden an stumme Gegenstände angewiesen sind, fügt der Dichter auch in diese Art der Handlung eine oder mehrere Nebenfiguren ein. Nun kann sich ein Dialog gestalten. Als Beispiel mag I,3 angeführt werden: La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Boeuf. Das zweite Fröschlein dort hat nur die Bedeutung, dass es die Möglichkeit bietet zum Dialog, in dem die Handlung zugespitzt ist.

Um noch einmal zusammenzufassen: in den allermeisten Fällen besteht die Handlung aus Spiel und Gegenspiel. Verschiedentlich ist das einfache Spiel durch einfache, kleine Züge erweitert. In einer weit kleineren Anzahl findet nur ein Spiel nach einer Seite statt. Doch gibt es hier für das Gegenspiel eines lebenden Wesens einen gewissen Ersatz im stummen Widerstand der Verhältnisse. Es ist klar, das, worauf La Fontaine hinaus will, ist das Drama. Spiel und Gegenspiel, das ist ja dramatische Handlung. Neigung zum Dramatischen, das ist eine der charakteristischen Merkmale dieser Fabelsammlung von 1669, und das passt auch gut zu dem, was La Fontaine in seiner Widmung an den Chevalier De Bouillon sagt:

Une ample comédie à cent actes divers.
Et dont la scène est l'univers.
Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle.

Was nun den zweiten Typ anbelangt, die an Zahl weit geringeren Fabeln, in denen nur einseitiges Spiel stattfindet, so darf man wohl behaupten: „Auch diese Fabeln zeugen von einer gewissen Vorliebe für dramatische Handlung.“ Der Widerstand der Verhältnisse gibt ja einen Ersatz für das fehlende Gegenspiel. Immerhin leiten diese Fabeln die Fäden hinüber zu einer neuen, mehr zum Epischen hinstrebenden Entwicklung des Dichters. Sie weisen über die Kunstrichtung dieser Fabeln hinaus.

Die Träger der Handlung.

Eine Handlung kann nicht an sich bestehen. Sie muss von irgend welchen Wesen ausgehen, die als ihre Träger funktionieren. Sie muss eingeordnet werden in den Raum, in die Zeit, kurz, sie muss auf irgend eine Weise dargestellt werden. Wie nun verfährt La Fontaine in der Darstellung der Handlung? Gehen wir Schritt für Schritt vor. Die Handlung muss von irgend welchen Wesen ausgehen, die als ihre Träger funktionieren. Es war bereits im Vorübergehen die Rede von diesen Trägern der Handlung, diesen Spielern, die ihr inneres Wesen gleichsam in Handlung ausströmen lassen.

Vom Äussern dieser Spieler — es sind ja meistens Tiere — bekommen wir hin und wieder einen feinen charakteristischen Zug zu sehen. So wird in IV,6 Le Combat des Rats et des Belettes das Wiesel eingeführt als „L'Animal à longe échine.“ La Fontaine mag sich gefreut haben an dem entzückenden schlanken Körper dieses Tiers, der so wunderhübsche, geschmeidige Linien gibt, wenn es sich bewegt. Mehrere Male wird der Eindruck von der Langgestrecktheit des Wiesels flüchtig in uns wachgerufen. In II,5 La Chauve-souris et les deux Belettes heisst es Vers 22: La Dame du logis avec son long museau. Und in III,17 La Belette entrée dans un Grenier: Vers 1: Demoiselle belette, au corps long et flouet. Mit einem, zwei Worten wird uns dieser äussere Zug gegeben. Er ist nicht charakteristisch für dieses eine Wiesel, sondern für seine ganze Gattung. Der Dichter verweilt nicht

dabei, uns das Tier zu schildern. Wir sehen es nicht als festes Wesen vor uns, ein flüchtiges Bild nur taucht vor unserm Auge auf und verschwindet wieder. Nur beim Wiesel erscheint dieser flüchtige Eindruck, der vom Äussern des Tieres in uns hervorgerufen wird, Selbstzweck. Wenn La Fontaine sonst einen charakteristischen Strich zeichnet, so geschieht es im engsten Zusammenhang mit der Handlung. In I,18 z. B. Le Renard et la Cigogne, heisst es Vers 7: La Cigogne au long bec und Vers 23: „Le museau du sire (gemeint ist der Fuchs) étoit d'autre mesure." Mag nun La Fontaine seine Freude haben an diesen charakteristischen Eigenarten des Fuchses und des Storches. Wenn er hier an diese Dinge erinnert, so geschieht es vor allem deshalb, weil er zeigen will, der Storch kann nicht von einem flachen Teller, der Fuchs nicht aus einer enghalsigen Flasche sein Futter entnehmen. Die feinen Züge, die wir vom Äussern der Tiere zu sehen bekommen, streben auf die Handlung. Wenn wir in V,4 Les Oreilles du Lièvre, Vers 9 von den langen Ohren des Hasen erfahren, so geschieht es deshalb, weil der Hase sie sich abschneiden will, denn, da sie so lang sind, könnte man sie für Hörner halten, und der Löwe hat alle hörnertragenden Tiere aus seinem Reiche verbannt. Wenn in III,5 Le Renard et le Bouc, Vers 2 der Ziegenbock als „des plus haut encornés" gezeigt wird, so tut der Dichter es deshalb, weil der Fuchs sich dieser Hörner bedient, um aus dem Brunnen zu gelangen. Nun kurz noch einige weitere skizzenhafte Zeichnungen der Tiere nach ihrer äusseren Gestalt.

I,5 Vers 1:

Un loup n'avoit que les os et la peau.

7 Vers 16:

Glosa sur l'eléphant, dit qu'on pourroit encor
Ajouter à sa queue, ôter à ses oreilles;
Que c'étoit une masse informe et sans beauté.

II,10 Vers 3:

Deux coursiers à longues oreilles.

15 Vers 1:

La bique, allant remplir sa trainante mamelle.

Vers 21:

Patte blanche est un point
Chez les loups, comme on sait, rarement en usage.

V,15 Vers 11:

Sur la tête un morceau de chair
Une sorte de bras dont il s'élève en l'air
Comme pour prendre sa volée.
La queue en panache étalée.
Or, c'étoit un cochet...

VI,9 Vers 3:

Louoit la beauté de son bois,
Et ne pouvoit qu'avecque peine
Souffrir ses jambes de fuseaux.

Trotzdem La Fontaine so wenig über das Aussehen seiner Tiere sagt, kann man nicht eigentlich behaupten, dass er sich gar nicht an unser Auge richtet. In Wirklichkeit sieht man ja auch nicht nur Form und Farbe der Tiere, man sieht auch ihre Bewegungen. Für die Kunst, deren Material das Wort ist, würde man in dieser Hinsicht etwa so konstruieren: Die Benennung des Tieres bewirkt, dass man es sich im allgemeinen vorstellt. Die besonders charakteristische Eigenschaft wird dann dadurch gegeben, dass eine charakteristische Bewegung dargestellt wird. Das heisst, die allgemeine Vorstellung, die die Benennung hervorgerufen hatte, wird nun fester umgrenzt durch diese besondere Angabe. Wenn wir untersuchen, was La Fontaine an charakteristischen Bewegungen seiner Tierspieler wiedergibt, so bekommen wir mehr zusammen, als wenn wir nur nach Form- und Farbangaben uns umsehen. Dabei ist es anziehend zu beobachten, welche Bewegungen er an dem Tier für charakteristisch hält. Gehen wir von dem Beispiel aus. In I,2 Le Corbeau et le Renard Vers 1 wird uns der Rabe vorgeführt als „sur un arbre perché“ und Vers 12 heisst es von ihm „Il ouvre un large bec“. Was

La Fontaine mit diesen beiden Angaben über das Äussere des Raben sagen will, kann man so recht verstehen, wenn man selbst einmal diesen Vogel, wie ein Schattenbild gegen den Himmel gesehen, auf einem Baum sitzend beobachtet hat. Wenn er dann seinen Schnabel so weit aufreisst um zu krächzen, hat man selber seine Freude, weil das so ungeheuer charakteristisch ist. Jedenfalls kann man verstehen, dass ein Künstler, der einen Raben darstellt, irgendwie diese Bewegung andeutet, insbesondere dass La Fontaine, der von ihm erzählt, nicht nur sagt, dass er den Schnabel aufmacht, was für das Verständnis der Handlung genügen würde, sondern: Il ouvre un large bec. Andere Beispiele solcher Zeichnung durch Wiedergabe von Bewegungen sind I,4 wo es Vers 5 vom Maultier heisst: Il marchoit d'un pas relevé.

I,9 Vers 15:

Le rat de ville détale.

I,18 Vers 8, wo vom Fuchs gesagt wird:

Et le drôle eut lapé le tout en un moment.

II,8 Vers 1:

Une chauve-souris donna tête baissée
Dans un nid de belette . . . .

II,7 Vers 11:

La lice cette fois montre ces dents . . .

II,14 Vers 24:

Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes . . .

III,18 Vers 24 heisst es vom Rattenvolk:

Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête,
Puis rentrent dans leurs nids à rats,
Puis ressortant, font quatre pas,
Puis enfin se mettent en quête . . . .

IV,22 Vers 65:

Et les petits, en même temps
Voletant, se culebutants
Délogèrent . . . . . .

V,20 heisst es vom Bär: Vers 26:

Le tourne, le tourne, approche son museau
Flaire aux passages de l'haleine . . . . . .

VI,13 Vers 15 schildert der Dichter eine Schlange:

Il lève un peu la tête, et puis siffle aussitôt,
Puis fait un long repli, puis tache à faire un saut.

Unbedingt geben doch alle die Bewegungen, die hier gesehen und wiedergegeben sind, die äussere Eigenart der betreffenden Tiere gut wieder. Die Fledermaus schlägt wirklich in ihrer Blindheit mit vorgesenktem Kopf irgendwo hinein, wo sie nicht hingehört, die Hündin zeigt wirklich ihre Zähne ganz im wörtlichen Sinne, wenn man ihre Jungen bedroht. Aber weshalb bringt La Fontaine alle diese Tiergebaren, das er in der Beschaulichkeit seines Kleinstadtlebens in Château-Thierry beobachtet haben mag, in seine Dichtungen? Streben diese Schilderungen in demselben Sinne auf die Handlung hin wie die vorherbesprochenen? Viele von ihnen gewiss. Nicht zu wissen brauchen wir indessen etwa, dass die Fledermaus gerade mit gesenktem Kopfe in das Wieselnest einschlägt, dass der Fuchs mit eingezogenem Schwanze das Weite sucht. Wozu werden diese Bewegungen wiedergegeben? Doch wohl nur, weil der Dichter sich an ihnen gefreut hat. Sie drängen sich ihm auf, er muss von ihnen sprechen. Und wenn sie nicht zu der Handlung gehören, die der Dichter darstellen will, so sind sie doch auch eine Art Handeln, nämlich Ausdrucksgebärde, und das ist ja das, was seine Künstlerseele zum Klingen bringt. Auch sind sie als solch feine Züge gegeben, dass sie die Darstellung der Handlung nicht stören. Wenige Worte, ein kurzer Satz genügt, um sie uns vorzuführen, so dass wir sie ganz flüchtig, fast unbewusst geniessen. Sie stören die Handlung nicht, im Gegenteil, sie beleben sie. Wenn wir nur die nackten Ereignisse zu wissen bekämen, wenn wir gar nicht wüssten, wie die Spieler aussehen, wie sie sich bewegen, würden die Erzählungen am Ende gar ein wenig zu farblos.

Je weiter der Dichter vordringt vom unbeweglichen zum bewegten Leben, desto reger wird sein Interesse. Die äussere Gestalt wird mit ganz zarten, wenigen Strichen gezeichnet. Die Bewegungen sind ihm schon wichtiger. Wie ist es nun mit dem inneren Wesen der Spieler, wie ist ihr Charakter gezeichnet? Gehen wir vom Beispiel aus, etwa von I,2 Le Corbeau et le Renard, Der Rabe hält einen Käse im Schnabel. Als der Fuchs ihm Schmeicheleien sagt und seine schöne Stimme hören will, öffnet er den Schnabel um sie vorzuführen, dabei fällt ihm der Käse fort. Nun wissen wir, dass er dumm und eitel ist. Er fällt ja auf Schmeicheleien herein. Unmittelbar vom Dichter wird nichts über seinen Charakter gesagt, höchstens in den oben besprochenen Ausdrucksgebärden: perché, un large bec wird das gespreizte Wesen des Tieres angedeutet. Im übrigen schliessen wir auf seinen Charakter aus seinem Tun. In I,13 sehen wir mit an, wie ein Fröschlein sich aufbläht, um so gross zu werden, wie ein Ochse; nun wissen wir, dass es eitel und eingebildet ist. In I,5 schildert der Hund sein Wohlleben als ungemein verlockend. Dass er an der Kette liegen muss, findet er nicht schlimm. Nun wissen wir, dass er eine niedrige Lakaienseele besitzt. Wir können der Reihe nach jede Fabel durchgehen, überall spiegeln sich die Spieler in ihrem Handeln. Nur in einer geringen Anzahl finden sich unmittelbare Angaben über den Charakter des Tieres. So heisst es in

I,1 Vers 15:

La fourmi n'est pas prêteuse.

II,14 Vers 4:

Cet animal est triste, et la crainte le ronge.

III,6 Vers 5:

La chatte détruisit par sa fourbe l'accord.

III,9 Vers 1:

Les loups mangent gloutonnement.

III,11 Vers 1:

Certain renard gascon d'autres disent normand.

In I,8 Vers 1 findet sich eine mittelbare Charakteristik. Die Schwalbe hat weite Reisen gemacht, die entferntesten Gewitter prophezeit sie den Landarbeitern: sie ist ein welterfahrenes, kluges Tier. Indessen steht diese Charakteristik ausserhalb der Entwicklung des eigentlichen Spiels. Die Reisen der Schwalbe, ihre Eigenschaft als Wetterprophetin haben an sich nichts mit der Handlung zu tun. Eine ähnlich mittelbare Charakteristik ausserhalb der eigentlichen Handlung findet sich auch in II,2 Vers 1:

Un chat nommé Rodilardus
Faisoit de rats telle déconfiture
Que l'on n'en voyoit presque plus
Tant il en avoit mis dedans la sépulture.

Charakteristik durch Handlung und zwar durch die Handlung, das ist das Wesentliche für die Fabeln der ersten 6 Bücher. Auch im Drama sind die einzelnen Personen in ihrem Tun gekennzeichnet. So liegt denn in dieser Eigenart La Fontaines, seine Gestalten durch Handlung zu charakterisieren, wieder der Zug, dem wir schon einmal in seinem Werk begegnet waren: Der Hang zum Dramatisieren. Was nun die Fabeln anbetrifft, in denen der Dichter unmittelbar über seine Spieler etwas aussagt, so leiten die wieder die Fäden hinüber zu einer neuen, mehr zum Epischen hinstrebenden Entwicklung. Es ist ein sehr kurzes Verfahren, die auftretenden Personen nur durch ihr Tun zu zeichnen, und so begegnet uns in dieser Art auch der zweite eigenartige Zug La Fontaines, den wir hinsichtlich der Gestaltung der Handlung festgestellt haben: Die Vorliebe für Einfachheit.

Zwar sagt La Fontaine in seiner schon oft erwähnten Widmung an den Chevalier de Bouillon Vers 29: Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle. Indessen sieht es in dieser ersten Sammlung doch so aus, als ob Tiere ihm die liebsten Spieler wären. Schon allein finden sich unter den 124 Fabeln dieser ersten 6 Bücher 84 Tierfabeln, und unter den übrigen 40 sind noch viele, in denen Tiere zwar nicht

die führende Rolle spielen, aber doch mitwirken. Eins ist jedenfalls bemerkenswert: Vom Äussern der Tiere bekommen wir doch von Zeit zu Zeit einen feinen, charakteristischen Zug zu sehen. Die Menschen und überhaupt die übrigen Spieler scheint der Dichter in ihrem Äussern kaum zu beachten. Wenn man sich die Fabeln, in denen Menschen auftreten, vergegenwärtigt, so sollte man meinen, zum mindesten in der letzten Fabel dieser Sammlung, in der Fabel von der jungen Witwe, sei Gelegenheit gegeben, dass Äussere der menschlichen Spieler zu berücksichtigen. Einen Dichter wie La Fontaine, der so empfänglich war für weibliche Reize, den sollte es geradezu herausfordern, auf die äussere Schönheit seiner Heldin einzugehen, zumal er sie selbst Vers 16 als une jeune beauté und an anderer Stelle Vers 21 La belle bezeichnet. Wenn wir der Reihe nach die Fabeln, in denen Menschen vorkommen, darauf hindurchgehen, was über ihr Äusseres gesagt wird, so können wir allenfalls eine in Betracht ziehen. I,17 L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses. Dort heisst es von einem Manne: tirant sur le grison. Wir wissen nun, der Mann hat graues Haar. Wir müssen das für das Verständnis der Handlung wissen, denn sie besteht darin, dass eine der beiden Frauen dieses Alterszeichen beseitigen möchte.

Die Darstellung der Handlung.

Direkte Rede.

Wie in einem kleinen Drama treten die handelnden Personen selbst auf. In den meisten Fabeln ergreifen sie selbst das Wort. In einigen ist soviel direkte Rede, dass für den Bericht als solchen kaum Raum bleibt. II,15, die Geschichte vom Hahn und dem Fuchs, besteht fast ganz aus direkter Rede.

Vers 1:

„Sur la branche d'un arbre étoit en sentinelle
Un vieux coq adroit et mâtois."

Und Vers 28:

„Le galant aussitôt
Tire ses grègues, gagne au haut,
Mal content de son stratagème;
Et notre vieux coq en soi-même
Se mit à rire de sa peur;
Car c'est double plaisir de tromper le trompeur."

Ein „Dit un renard" oder „reprit le coq" kommt noch hinzu. Das aber ist auch alles, was in dem 22 Zeilen langen Werkchen an erzählendem Bericht neben der direkten Rede in Betracht kommt. III,15 Philomèle et Progné enthält an erzählendem Bericht vier kurze Zeilen neben einem direkten Dialog von 20. IV,3 La Mouche et la Fourmi enthält: La mouche et la fourmi contestoient de leur prix (Vers 1) und „dit la première" (Vers 2) und Lui répliqua la ménagère. (Vers 20), als eingeschoben in einen Dialog von 50 Zeilen.

Besonders die kurzen Tierfabeln enthalten ein flink bewegtes Hin und Her von Rede und Gegenrede.

I,1 Vers 12:

Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'oût, foi d'animal,
Intérêt et principal.

Vers 17:

„Que faisiez-vous au temps chaud?
Dit-elle à cette emprunteuse.
— Nuit et jour à tout venant
Je chantois, ne vous déplaise.
— Vous chantiez? j'en suis fort aise:
Eh bien! dansez maintenant.

Die gesamte Handlung ist in diesem flinken Hin und Her von Rede und Gegenrede zugespitzt. Besonders hübsch ist das in I,3 La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Boeuf. Durch den Bericht des Dichters erfahren wir nur von der ersten Anstrengung des Fröschleins. Dass es sich immer mehr aufbläst, und dass es immer noch nicht genug

ist, erfahren wir nur durch dieses entzückende Hin und Her des Dialogs zwischen dem Fröschlein und seinem Gefährten.

Vers 6:

Regardez bien, ma soeur;
Est-ce assez? dites-moi, n'y suis-je point encore?
— Nenni. — M'y voici donc? Point du tout. — voilà?
— Vous n'en approchez point. La chétive pécore
S'enfla si bien qu'elle creva.

Einordnung in Raum und Zeit.

Wenn man ein Ding darstellen will, so genügt es nicht, dass man es in seiner charakteristischen Eigenart zeigt, dass man es auftreten und sprechen lässt. Man muss auch seine Beziehungen berücksichtigen, die es zu anderen Dingen hat. Man muss es einordnen in den Raum und in die Zeit. Die Zuspitzung der Handlung im Dialog bedingt schon ein gewisses Zusammengedrängtsein der Ereignisse nach Raum und Zeit, so dass in den meisten Fabeln eine innerlich begründete Einheit von Ort und Zeit zustande kommt. Auch in den Fabeln, in denen die direkte Rede nicht eine so grosse Rolle spielt, gehen die Ereignisse so unmittelbar eins aus dem andern hervor, dass sich eine solche innerliche Einheit notwendig ergibt. Die handelnden Gestalten treten vor wie auf einer Bühne, halten ihre Zwiesprache und verschwinden wieder. Besonders deutlich ist das in IV,22 L'Alouette et ses petits avec le Maître d'un Champ. Die Szene ist ein Teil eines Ackers. In einem Nest zwischen reifen Ähren sitzt die junge Lerchenbrut. Die Lerchenmutter sagt zu den Jungen

Vers 23:

Si le possesseur de ces champs
Vient avecque son fils (comme il viendra)
Ecoutez bien: selon ce qu'il dira,
Chacun de nous décampera.

Dann tritt sie ab, wie ein Schauspieler von der Bühne.

Neue Personen zeigen sich: Der Besitzer des Ackers und sein Sohn. Der Vater sagt:

„Ces blés sont mûrs (dit-il): allez chez nos amis
Les prier que chacun, apportant sa faucille,
Nous vient aider demain dès la pointe du jour."

Dann gehen auch diese Schauspieler von der Bühne, die junge Brut in grosser Aufregung zurücklassend. Der erste Schauspieler, die Lerchenmutter, kommt zurück, und es folgt nun ein erregter Bericht ihrer Jungen, auf den die Alte in voller Ruhe antwortet. Das Hin und Her wiederholt sich noch zweimal, bis schliesslich die ganze Vogelfamilie davonfliegt und das Drama nun zu Ende ist. Ein hübsches Beispiel ist auch I,9, die Fabel von den beiden Ratten. Die Szene dort ist ein türkischer Teppich. Auf dem sind die Mäuse-Leckerbissen aufgebaut, an denen sich zwei Ratten gütlich tun. Man hört Geräusch, die Ratten huschen fort, es kommt jemand herein, geht wieder hinaus. Nun wagen sich die Ratten von neuem auf den türkischen Teppich hervor.

Wo die Ereignisse sich nicht auf einen Ort, auf einen Zeitraum zusammendrängen lassen, sind sie so aneinandergereiht, dass sie sich zu einzelnen Akten gruppieren und nun im einzelnen Akt szenisch greifbar sind. I,8 L'Hirondelle et les petits oiseaux mag als Beispiel betrachtet werden. Der Ort der Handlung ist ein Hanfacker. Die Zeit ist nach den verschiedenen Akten verschieden. Der erste spielt im Frühling, wenn man den Hanf sät, der zweite im Sommer, wo er grün ist, und der dritte im Herbst, wo er ungefähr zur Reife gelangt ist. In II,5 La Chauve-souris et les deux Belettes sind die zwei Akte auf zwei verschiedene Orte verteilt. Der erste spielt im Nest des einen Wiesels und der zweite im Nest des andern.

In den Fabeln, in denen nicht die gesamte Handlung so szenisch greifbar zusammengedrängt ist, ist es doch vielfach so, dass die Ereignisse, auf die es ankommt, in der besprochenen Weise darstellbar wiedergegeben sind. Nur das, was zu diesem

Ereignisse führt, also eine Art von Exposition, ist gleichsam zu epischer Entwicklung auseinandergebreitet. In I,4 Les deux Mulets wird zuerst mehr gemächlich erzählt, dass die beiden Esel dahin wandern. Das könnte man auf einer Bühne kaum darstellen, man müsste ja den langen, ermüdenden Weg mit den Eseln gehen. An einem Ort aber macht die epische Entwicklung Halt, und die dramatische Darstellung setzt ein: Der Feind zeigt sich, eine Horde stürzt sich auf den Maulesel, der den Schatz trägt, ergreift ihn am Zügel, hält ihn an, schlägt auf ihn los, nimmt ihm den Schatz. Der mit Hafer beladene Esel läuft davon. Sein Kamerad stöhnt, seufzt, sinkt zusammen, spricht:

Est-ce donc là, (dit-il), ce qu'on m'avoit promis?
Ce mulet qui me suit du danger se retire
Et moi, j'y tombe et je péris.

Der andere, der inzwischen zurückgekehrt ist, antwortet:

Ami ——————————
Il n'est pas toujours bon d'avoir un haut emploi:
Si tu n'avois servi qu'un meunier, comme moi,
Tu ne serois pas si malade.

Übrigens ist es verschiedentlich auch so, dass der mehr epische Bericht der dramatischen Darstellung folgt.

In V,6 La Vieille et les deux Servantes sind die Ereignisse nicht zeitlich zusammengedrängt, noch finden sich bestimmte Angaben über den Ort der Handlung. Jeden Morgen steht die Alte früh auf, zieht ihren schmutzigen Rock über, steckt die Lampe an und weckt die beiden Mägde, die doch wahrscheinlich in einem anderen Raum schlafen, teilt dann denen, wahrscheinlich doch auch wieder in einem anderen Zimmer ihre Arbeit zu. Es handelt sich hier um eine Gewohnheit, einen Zustand, dessen einzelne Momente viel zu weit auseinanderliegen, als dass man sie in einer Szene darstellen könnte. In einigen Fabeln sind wohl einige Ereignisse szenisch greifbar dargestellt, aber der Ort wechselt fortwährend oder ist überhaupt unbestimmt. Zeitlich liegen die Ereignisse

weit auseinander. Eine Einheit des Ortes und der Zeit ist in diesen Fabeln nicht vorhanden.

Es ist im Laufe der Besprechung verschiedentlich darauf hingewiesen, dass La Fontaine auch in dieser Art, die Ereignisse nach Ort und Zeit zusammenzudrängen, die Eigenart äussert, der wir schon öfter begegnet waren: den Hang zum Dramatischen. Eine gewisse Einfachheit liegt ja auch darin, die Ereignisse eines nach dem andern, so wie sie sich in Wirklichkeit entwickeln, eintreten zu lassen. So finden wir auch in dieser Hinsicht den Zug, den wir mit dem anderen vereint gefunden hatten. Eins ist noch hervorzuheben: eine Kunst, die die Ereignisse sinnlich greifbar darstellt, richtet sich an unser Anschauungsvermögen, an unsere Sinne.

Die Motivierung der Handlung.

Die Handlung entsteht dadurch, dass ein Charakter zum Ausströmen gebracht wird. Sie hat also ihren Ursprung im Innern eines Wesens, in einer Psyche und das nicht ganz unbestimmt im allgemeinen, sondern in einer bestimmten psychischen Regung. Die äussere Bewegung, das Geschehen, die Handlung ist die Fortsetzung dieser inneren Regung. Sie ist in dieser psychischen Regung motiviert. In diesem Sinne sei das Wort Motiv hier angewandt. Wir wollen untersuchen, welche Art von Motiven La Fontaine für die Fabeln dieser seiner ersten Sammlung ausbeutet.

Wir finden eine ganze Reihe von Motiven, die man als leichte bezeichnen könnte. Sie lösen im Leser Regungen aus, die sich gleichsam an der Oberfläche seiner Psyche abspielen. Unser Gemüt wird kaum ergriffen, wenn II,9 die Feldratte in ihrer Schreckhaftigkeit einen bescheidenen, ungestörten Genuss einem verfeinerten, aber von gefährlichen Störungen unterbrochenen vorzieht, oder wenn I,13 zwei Diebe so lange um den gestohlenen Esel streiten, bis ein dritter sich mit ihm davonmacht, oder wenn I,18 ein Fuchs in seiner Schadenfreude dem Storch auf einem flachen Teller auftischt, und dieser

ihn dann seinerseits übertölpelt. Es trifft uns kaum, wenn I,20 ein Hahn, der sein Futter sucht, die kostbare Perle nicht zu verwenden weiss. Unserm Gefühlsleben bedeutet es wenig, wenn II,2 die feigen Ratten wohl einen klugen Rat ersinnen, aber nicht ausführen mögen, der eitle Pfau in II,17 mit Juno rechtet, weil sie ihm zu seinem schönen Gefieder eine hässliche Stimme gegeben, II,19 der gewalttätige Löwe des Esels Stimme zum Jagen benützt, III,4 die unzufriedenen Frösche einen neuen König bekommen, III,5 der schadenfrohe Fuchs den Ziegenbock im Stich lässt, nachdem er sich seiner Hörner bedient hat, um aus dem Brunnen zu gelangen, wenn er III,11 die Trauben sauer findet, weil sie zu hoch hängen, wenn die eingebildete Fliege mit der Ameise um den Vorrang streitet oder IV,5 der Esel, nach einem bequemen Leben lüstern, dem Herrn gegenüber die Rolle des Hundes spielen will. Eine endlose Reihe von Fabeln lassen sich hinsichtlich des Motives den angeführten vergleichen.

Etwas anderes schon ist es mit Motiven in Fabeln, wie I,1 La Cigale et la Fourmi. Die leichtlebige Grille hat den Sommer lustig gesungen, nun muss sie im Winter hungern. Der Hunger eines Tieres ist etwas ungemein Trauriges, was unser Mitgefühl wohl erwecken kann. Es ist ein Trieb, hinter dem eine starke Gewalt steht. Der Hunger eines Tieres ist ein Motiv, das eine auf Tragik hinausgehende Behandlung zuliesse und geeignet wäre zu einer Dichtung schwerer Gattung. Aber der Dichter fasst sein Motiv nicht so auf; er will nicht eine grosse, schwere Dichtung schaffen, nicht unser Herz treffen. Am leichten Spiel soll sich unsere Phantasie erfreuen und unser Verstand sich unterhalten. Er lässt das Traurige, das in dem Tierhunger liegt, ganz ausser acht. Dass wir es nicht empfinden, mag einmal daran liegen, dass eben diese kleinen Tiere Träger der Handlung sind. Eine Ameise und eine Grille sind in ihrer Art so unendlich weit von der unsrigen entfernt, dass wir gar nicht dazu kommen, in ihnen unseren Hunger, unser Kältegefühl, unseren Schmerz wiederzuerkennen. Der Dichter sagt uns auch gar nicht, dass die

Grille leiden muss, ganz sachlich erzählt er, wie sie erst den Sommer versingt und dann den Winter nichts zu essen hat. Auch daran sieht man, dass La Fontaine das Tragische des Motivs absichtlich unterdrückt: Er lässt kein Wort des Bedauerns für die Grille in seine Erzählung einfliessen, kein Wort des Tadels für die hartherzige Ameise. Auch zeigt er uns nicht die Grille, wie sie hungert und friert und keinen Schutz findet vor dem Nordwind. Ähnlich ist es in I,3. Der Frosch stirbt. Dass das Sterben eines Frosches wirklich tragisch dargestellt werden kann, beweist uns Viktor Hugos „Le crapaud". Aber wir finden es nicht tragisch, dass dieses Fröschlein seinen Tod findet; seine Eitelkeit, die zum Verderben führt, ist so ohne leidenschaftliche Gewalt, dass man sie nicht ernst nehmen kann. So lässt auch der Dichter selbst kein Wort des Mitleids fallen, gibt uns keine Schilderung des Tieres in seinem Schmerz. Eine Erzählung leichterer Gattung ist hier wie in I,1 das Mittel zu dem künstlerischen Ziel des Plaire. Noch verschiedene Fabeln weisen eine solche leichte Auffassung eines an sich zur Tragik geeigneten Motivs auf. Ein klein wenig weiter als in diesen Fabeln geht der Dichter in I,4 Les deux Mulets. Der Maulesel, der das „argent de la gabelle" getragen hat, wird überfallen, beraubt und erschlagen. Wenn er wirklich ein wenig eitel war auf seine vornehme Last, so ist das doch nicht eine Sünde, die er mit dem Tode büssen müsste. In seiner Veranlagung ist das Unglück nicht bedingt. Von einer eigentlichen Tragik kann also auch hier keine Rede sein. Aber der Dichter weist uns doch darauf hin, dass das Sterben eines Eselchens etwas Trauriges ist. Zwar geschieht es nur in ein paar Worten, aber er zeigt uns doch, wie das Tier leiden muss. Vers. 11:

Le mulet, en se défendant,
Se sent percer de coups; il gémit, il soupire.

Auch gibt er uns seine Klage wieder:

„Est-ce donc là dit-il, ce qu'on m'avoit promis?
Ce mulet qui me suit du danger se retire;
Et moi j'y tombe et je péris."

Zu merken ist es kaum, aber der Dichter äussert in dieser Wiedergabe doch Mitleid und bewegt damit auch uns zur Anteilnahme am Tode des Maultieres. Zu einer Dichtung schwerer Gattung wird deshalb seine Fabel noch lange nicht.

In I,5 behandelt der Dichter ein Motiv, das an sich noch eindringlicher ist. Der Wolf will seine Freiheit nicht für Wohlleben hingeben. Der Dichter beginnt seine Fabel, indem er uns den Wolf in seinem Hunger vorführt.

Vers I: Un loup n'avoit que les os et la peau. So mag wohl ein biederer Bürger dem andern einen halb Verhungerten schildern und bei der Vorstellung von der Not des dritten sein eigenes Behagen doppelt kosten. So, mit den Augen des Behagens gesehen, ist der Hunger gewiss weniger schreklich, als wenn derjenige ihn schildert, der ihn einmal selbst an sich erfahren hat. Der Hund, der dem Wolf begegnet, sieht ihn entschieden mit den Augen des Behagens, denn er selbst ist aussi puissant que beau. Und das Gefühl, das der jämmerliche Geselle in ihm hervorruft, kommt über ein geringschätziges Mitleid kaum hinaus. Cancres, hères, et pauvres diables, nennt er ja die Wölfe dort draussen im Wald. Der Wolf möchte über den Hund herfallen „Mais il falloit livrer bataille." Da wir den Wolf als so jämmerlichen Gesellen zu sehen bekommen, empfinden wir für ihn kaum mehr als der Hund: ein geringschätziges Mitleid. Der Wolf soll mitkommen auf den Hof, zu dem der Hund gehört. Wenn er Bettler vertreibt und den Herrn umschmeichelt, so darf er ein herrliches Leben führen. Aber da entdeckt er am Halse des Hundes Spuren der Kette. Nun will er vom Wohlleben nichts mehr wissen.

de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrois pas même à ce prix un trésor.

Der jämmerliche Geselle ist doch eines gewissen Heldensinnes fähig. Zwar liegt in diesem Verzicht keine bewusste Entsagung, sondern die andere Seite seiner Raubtiernatur

äussert sich da, die Wildheit, die ein Leben in der Gefangenschaft nicht ertragen könnte. Aber gerade der Durchbruch dieses mächtigen Triebes, der noch stärker ist, als der schrecklichste Hunger, müsste uns packen. In dieser Wildheit, in diesem Freiheitstrieb, im Wesen des Wolfes liegt die tragische Veranlagung, denn sie zwingt ihn zum Leiden. Aber nur einen kurzen Augenblick haben wir den Eindruck der Tragik. Der Dichter selbst verwischt ihn sofort. Celà dit, maître loup s'enfuit, et court encor. Der Titel Maître versetzt uns in die enge Welt des kleinbügerlichen Handwerkers, dem triebhafter Freiheitsdrang unendlich fern liegt. Auch hätte La Fontaine, wenn wirklich der Eindruck des Tragischen gewahrt bleiben sollte, den Wolf nicht so eilig davonlaufen lassen, dann wäre dieser in Wahrung seiner Würde etwa still seines Weges gegangen, den Hund verächtlich stehen lassend. Das Familiäre und Scherzhafte der Wendung court encor verwischt den Eindruck der Tragik noch mehr, als wenn nur gesagt wäre s'enfuit. Ausserdem, die Wiederholung der Tatsache des Fliehens und der Begriff der Dauer, der in encor liegt, erwecken in uns die Vorstellung, dass der Wolf lange Zeit läuft, viel länger, als eigentlich nötig wäre, um dem Bereich des Hundes zu entkommen. Die Furcht vor dem Verzicht der Freiheit steht nicht im richtigen Verhältnis zu der Gefahr, die die Freiheit bedroht.

Auch das Motiv in I,16: La Mort et le Bûcheron ist voller Anlage zu tragischer Behandlung. Es ist das Motiv der Todesfurcht. Der Dichter lästt das Tragische auch anklingen, er bedauert den armen Holzhacker „Un pauvre bûcheron“ nennt er ihn, er zeigt ihn in seinem Elend:

tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot aussi bien que des ans
Gémmissant et courbé.

Er gibt den Inhalt seiner Klage wieder:

„Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?
Point de pain quelque fois, et jamais de repos.“

Durchaus ernst zu nehmen ist der arme Holzhacker. Wir müssen Mitleid haben mit soviel Elend. Aber sofort wird der Eindruck dieses Elends verwischt. Il appelle la Mort. Elle vient sans tarder. In diesem schnellen Beiderhandsein des Todes liegt unbedingt eine gewisse Komik. Es ist zu weit von der Möglichkeit der natürlichen Verhältnisse entfernt, dass der Tod so prompt erscheint, als dass man sein Auftauchen erst nehmen könnte. So zeigt sich etwa der Knochenmann im Marionettentheater. Durch das Verhalten des Holzhauers wird der Eindruck der Komik noch erhöht. Schneller als der Tod ihm etwas anhaben kann, hat der Mann sich gefasst. Wir hätten erwartet, dass er unter Klagen über sein Elend bitten würde, ihn mit hinwegzunehmen. Statt dessen antwortet er auf die Frage des Todes, was er wolle: „Du sollst mir helfen, das Holz wieder aufzulegen.“ Die Komik liegt in dem unvermutet Unerwarteten, andererseits auch darin, dass er den Tod zum besten hat. Der hatte sich schon auf seine Beute gefreut, nun soll er sich mit einem Bündel Holz abschleppen.

Schliesslich finden wir in dieser ersten Sammlung noch Fabeln, die dieses Triebhafte, das in ihrem Motiv liegt, wirklich zum Ausklang bringen. Dorthin gehört vor allem I,10 Le Loup et l'Agneau mit dem Motiv von der Gewalttat des Mächtigen. Wir empfinden es als traurig, dass das Lamm in seiner liebenswürdigen Unschuld sterben muss. Zwar seine Wehrlosigkeit bedingt nicht seinen Tod, in seinem Charakter ist keine tragische Veranlagung, aber in seiner kindlichen Einfachheit, mit der es sich des klaren Wassers freut und dem Wolf antwortet, hat es etwas so Rührendes, dass man ernst gestimmt wird und auf seinen Tod vorbereitet. Die Notwendigkeit dieses Todes liegt im Charakter seines Gegenspielers. Der Wolf muss morden.

Un loup survient à jeun, qui cherchoit aventure,
Et que la faim en ces lieux attiroit.

Da treffen wir wieder auf das Triebhafte, auf einen Raubtierhunger. In einer Gewalttat, hinter der der Hunger

steht, macht er sich über das Lamm her und schleppt es in den Wald.

Um auch hier zusammenzufassen: Hinsichtlich der Wahl der Motive ist das Leichte die Regel. In den weitaus meisten Fällen handelt es sich um leichte Motive. Das Ernste, Schwere, Tragische ist verschiedentlich wohl gesehen, wohl empfunden. Aber wo es sich einschleichen will, ist gleich etwas Lustiges bei der Hand, das die ernsten Klänge übertönt. Dort, wo ausnahmsweise das Ernste innerlich zum Ausklang kommt, ist es auf eine solche Form gebracht, dass wir darüber hinweggehen wie über die Fabeln leichter Art. Wenn diese ernsteren Fabeln nicht aus dem Rahmen dieser ersten Sammlung herausfallen, so liegt das an der kurzen Form, die es nicht zulässt, dass wir bei irgend einem tragischen Moment länger verweilen. Es sind nur skizzenhafte Tragödien. Die skizzenhafte Form gibt uns den Eindruck einer Dichtung leichteren Genres.

Die Gedanken.

Es bleibt die Aufgabe, noch von einer andern Seite an die Fabeln heranzutreten. Es lag ja nicht in des Dichters Ziel allein, buntes Leben zu gestalten, um damit dem Leser die Zeit zu vertreiben, ihn zu erfreuen, ihm zu gefallen. Instruire et plaire, so fasste er sein Ziel.

Es ist bereits hervorgehoben, dass La Fontaine in der Zeichnung der Tiere immer auf das Typische geht, auf das, was der Art eigen. Darin liegt ein Zug zum Allgemeinen, und dieser Zug auf das Allgemeine, der ist überhaupt für La Fontaine charakteristisch. Er nimmt ein Ereignis nicht als Einzelfall hin, sondern er vergleicht es mit andern. Er scheidet dann die gemeinsamen Züge aus und gibt sie als Moral, als Précepte. Ob diese Préceptes wirklich als sittliche Vorschrift gelten können, ist freilich eine andere Frage, jedenfalls gibt er sie als gedankliche Abstraktionen der Ereignisse, die er im Conte erzählt.

Der Inhalt der Gedanken.

Wenn wir aus dem Bau der Handlung, der Charakteristik der Spieler, der Art und Auffassung der Motive auf den Inhalt dieser gedanklichen Abstraktionen schliessen dürfen, so muss es das sein: erhabene, sittliche Ideen, grosse, erdrückende Wahrheiten werden nicht in diesen Erzählungen stecken. Die ergeben sich kaum aus einem so leichten Spiel, das aus so leichten Motiven hervorgegangen ist.

I,2 Vers 14:

Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui L'écoute.

I,18 Vers 27:

Trompeurs, c'est pour vous que j'écris:
Attendez-vous à la pareille.

I,19 Vers 26:

Hé! mon ami, tire-moi de danger;
Tu feras après ta harangue.

II,2 Vers 30:

Ne faut-il que délibérer,
La cour en conseillers foisonne;
Est-il besoin d'exécuter,
L'on ne rencontre plus personne.

II,19 Vers 37:

Les plus à craindre sont souvent les plus petits.

II,10 Vers 33:

il ne faut point
Agir chacun de même sorte.

II,15 Vers 31:

Car c'est double plaisir de tromper le trompeur.

Das alles sind allgemeine Wahrheiten des täglichen Lebens, kleinbürgerliche Klugheitsregeln, Sprichwörterweisheiten.

Ganz vereinzelt, wie ja auch vereinzelt ernstere Motive durchdringen, erscheint eine sittliche Idee als Moral, zum Beispiel I,5 die Freiheit ist den Preis des Wohllebens wert.

Desgleichen die von II,16:

Des enfants de Japet toujours une moitié
Fournira des armes à l'autre.

Vielleicht auch noch IV,13 Vers 31:

Quel que soit le plaisir que cause la vengeance,
C'est l'acheter trop chèr que l'acheter d'un bien
Sans qui les autres ne sont rien.

IV,8 Vers 15:

Notre ennemi, c'est notre maître:

Eine bittere Wahrheit begegnet uns verschiedentlich.

I,10 fasst der Dichter sie in folgende Worte:

Vers 1:

La raison du plus fort est toujours la meilleure:
Nous l'allons montrer tout à l'heure.

In 1,6 La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en Société avec le Lion und in II,4 Les deux Taureaux et une Grenouille treffen wir sie wieder.

Dieselben Mittel, die den Ernst des Motivs abdämpfen, übertönen auch den Ernst der Moral, so dass Conte und Précepte sich doch immer zu einer Dichtung leichterer Gattung zusammentun.

Von einer besonders scharfen Satire oder gar einem sittlichen Zorn kann in den Fabeln dieser ersten Sammlung nicht die Rede sein. Es ist wohl kaum mehr als liebenswürdige Bosheit darin, wenn I,7 Vers 31 gesagt wird:

Le fabricateur souverain
Nous créa besaciers tous de même manière
Tant ceux du temps passé que du temps d'aujourd'hui:
Il fit pour nos défauts la poche de derrière,
Et celle de devant pour les défauts d'autrui.

Die Bosheit, die wirklich einmal in diesen Préceptes liegt, wird dadurch gemildert, dass die gute Lehre an die Menschheit im allgemeinen gerichtet ist und niemand sich besonders betroffen zu fühlen braucht. Der Dichter zeigt uns, so ist es, wenn man leichtsinnig ist, wenn man auf Schmeiche-

leien hört, wenn man über seine Verhältnisse lebt. Nur ganz vereinzelt erfolgt einmal ein speziell gerichteter Ausfall, wie etwa in II,2 Conseil tenu par les rats Vers 25:

J'ai maints chapitres vus,
Qui pour néant se sont ainsi tenus;
Chapitres, non de rats, mais chapitres de moines,
Voire chapitres de chanoines.

Ein Ausfall gegen die Richter liegt in II,3 der Geschichte vom Affen, der einen Prozess entscheidet und, ohne den Fall zu untersuchen, Kläger und Angeklagten verurteilt.

Es mag sein, dass der Dichter mit seinen einzelnen Spielern bestimmte Typen der menschlichen Gesellschaft in der Art des La Bruyère hat porträtieren wollen,[1]) also etwa mit der Fliege den parasitischen Edelmann, mit dem Bären den groben Landjunker, mit dem Fuchs den geschmeidigen Höfling Ludwigs XIV. Indessen direkt gesagt ist das in dieser Sammlung nicht.

Die Form der Moral.

Eine Frage hinsichtlich der Moral ist noch zu beantworten. Wie verfährt La Fontaine, um seine Lehren zum Ausdruck zu bringen?

In den meisten Fabeln tritt das reflektierende Element durchaus in den Hintergrund. Wenn man diese Dichtungen unbefangen liest, so freut man sich zunächst nur an der hübschen Geschichte, und erst, wenn man sich an das plaire et instruire erinnert, fragt man sich: „Was will uns der Dichter mit dieser Geschichte sagen?“ In diesen Fabeln ist die Moral nicht auf eine feste sentenzmässige Fassung gebracht. Man muss sie selbst aus den Erzählungen herausziehen, und es ist nicht immer leicht zu entscheiden, welche Wahrheit La Fontaine meint. Aus 1,5 zum Beispiel muss man sie selbst herausziehen. Als der Hund meint, es schade

[1]) H. Taine, La Fontaine et ses fables. Paris 1867, hat die soziale Tendenz der Satire des La Fontaine entschieden überschätzt.

ja nichts, wenn man manchmal an der Kette liegen müsse, vorausgesetzt, dass man ein gutes Leben habe, entgegnet der Wolf:

Il importe si bien, que de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrois pas même à ce prix un trésor.

Aus diesen Worten geht eigentlich nur hervor, dass der Wolf für sich die Freiheit höher schätzt als das Wohlleben. Von einer allgemeinen Gültigkeit dieser Wertschätzung ist nichts gesagt, und doch bringt die Erzählung diese Wertschätzung als allgemein gültig. Sie tut es auf folgende Weise: Der Hund besitzt zwar eine gewisse Gutmütigkeit, aber er ist uns doch nicht sonderlich sympathisch. Schon dass er so im Wohlleben darinsitzt, nimmt nicht sonderlich für ihn ein. Die allgemeine Sympathie ist niemals auf Seiten dessen, der sich im Überfluss wohl sein lässt. Sein geringschätziges Mitleid gefällt uns nicht. Auch die Art wie er sein Wohlleben verdient, ist uns zuwider. Der Wolf ist nicht eigentlich so geschildert, dass wir unbedingt für ihn sind. Er ist ziemlich feige, denn den Stärkeren wagt er nicht anzutasten. Er besitzt keinen Stolz, denn dem Hund gegenüber macht er den Unterwürfigen. Schliesslich wird er gar lächerlich: Maître loup s'enfuit, et court encor. Und doch sind wir auf seiner Seite. Das liegt daran, dass er Hunger hat. Er ist nur Haut und Knochen. Wir haben Mitleid mit dem hungrigen Wolf. Mag das Mitleid auch geringschätzig wegwerfend sein, so fühlen wir doch für ihn. Da er die Freiheit gleichsam durch Leiden erkauft, so sind wir erst recht für ihn. Das meiste in der Erzählung spricht für den Wolf, alles gegen den Hund. So geben wir dem Wolf Recht, dem Hund Unrecht. Dadurch dass wir das tun, erkennen wir die Allgemeingültigkeit der Wertschätzung des Wolfes an: Freiheit ist wirklich den Preis des Wohllebens wert. In I,29 Le Coq et la Perle bekommt die abstrahierte Wahrheit durch den Parallelismus der zwei Teile, der nach Inhalt und Form durchgeführt ist, allgemeine Gültigkeit. Dadurch, dass sich die-

selbe Begebenheit zweimal auf ganz verschiedenen Gebieten in derselben Form abspielt, bekommt sie allgemeinen Wert. Indessen, nicht wie im einzelnen die Moral aus diesen Erzählungen zu entwickeln ist, ist an diesem Orte wichtig, sondern, dass man sie selbst herausholen muss, kommt hier vor allem in Betracht.

Zwar ist es in allen Fällen so, dass die allgemeine Wahrheit aus der Erzählung entwickelt werden kann, und man sie auch gut verstünde, wenn nichts weiter darüber gesagt würde. Indessen fassen doch die meisten Fabeln noch einmal in bestimmte Worte, was aus der blossen Erzählung hervorgegangen ist.

Oft nimmt der Dichter diese Worte mit in die Erzählung hinein, das heisst, er legt sie einem Spieler in den Mund, so sagt I,9 Vers 27 die Feldratte:

fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre.

Der angeschossene Vogel in II,16 Vers 9:

Des enfants de Japet toujours une moitié
Fournira des armes à l'autre.

Diese Einführung der Moral in die Erzählung zerstört doch deren dramatischen Charakter nicht. Ihrer äusseren Form nach erwecken diese Worte nie den Eindruck einer reflektierenden Auseinandersetzung, fast immer treffen sie den Ton der Unterhaltung. Durchweg sind sie kurz gefasst, zwei Zeilen umfasst die Belehrung in I,2 $1^1/_2$ kurze in 1,9, 1 in III,1, 2 in IV,2. Vielfach sind sie psychologisch motiviert. Der betreffende Spieler befindet sich im Affekt, sei es nun in Angst, sei es im Ärger. Im Affekt neigt man zur Übertreibung, zur Verallgemeinerung des Einzelfalles und ruft dann etwas aus, was das Allgemeine in der Sache trifft. In einen solchen Ausruf ist die Moral in I,9 gefasst:

fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre!

ruft die Ratte in der noch nicht überwundenen Angst.

— Parbleu! ..... est bien fou du cerveau
Qui prétend contenter tout le monde et son père,

ruft der Müller III,1 in seinem Ärger darüber, dass jedermann ihm in seine Sachen hineinredet.

Immer erwachsen die Worte, die die Moral enthalten, unmittelbar aus der Situation. In I,4 z. B. fragt das geschlagene Maultier, warum gerade es so hart getroffen ist, während doch sein Kamerad fliehen konnte. Da muss dieser doch antworten und das

Il n'est pas toujours bon d'avoir un haut emploi,

ist durchaus motiviert. Auf sprichwörtliche Prägnanz gebracht wirkt die Moral entzückend schlagfertig. In V,20 Vers 15 wird der, der die Angst gehabt hat, verspottet. Sein Kamerad fragt ihn, was ihm der Bär ins Ohr gesagt hat, da wehrt er sich:

— Il m'a dit qu'il ne faut jamais
Vendre la peau de l'ours qu'on ne l'ait mis par terre.

Die Moral beeinträchtigt nicht den dramatischen Charakter des Conte, umgekehrt erfüllt der Conte die Moral mit dramatischem Leben. Von einer Fabel könnte man allenfalls sagen, hier zerstört die Moral den dramatischen Charakter des Conte. Das ist II,6 die Geschichte vom verwundeten Vogel. Liegt es wirklich nahe, dass ein Wesen, das vom körperlichen Schmerz übermannt wird, einen solch betrachtenden Vergleich anstellt? Ein Gefühl der Bitterkeit mag sich in seinen Schmerz einmischen, eben darüber, dass sein eigenes Geschlecht das Material geliefert hat zu der totbringenden Waffe. Der Pfeil, der ihn verwundet hat, ist ja mit dem Gefieder eines Vogels beschwingt. Ergibt sich aber aus dieser Bitterkeit notwendigerweise die Folgerung des Vogels, dass es bei den Menschen geradeso ist, dass auch immer die eine Hälfte die Waffen liefert, um die andere zu vernichten? Wenigstens doch die Frage kann man aufwerfen, umsomehr als der Vogel in verhältnismässig langer Rede spricht. In der Fabel, die zehn Alexandriner umfasst, kommen sieben auf die Rede des Vogels.

In den meisten Fabeln nimmt die Moral einen besonderen Teil für sich in Anspruch, der als solcher ausserhalb der Erzählung steht. Allgemeines darüber zu sagen, wie La Fontaine die Einführung der Moral in das Ganze der Fabel gestaltet, ist unmöglich, denn in jeder Fabel verfährt er anders. Oft setzt er sie an den Anfang seines Werkchens, so dass sie uns wie eine kleine Ouverture in die Handlung des Spiels einführt. Oft setzt er sie als Zusammenfassung ans Ende. Manchmal kleidet er sie in so viele Worte, dass die Moral mehr als die Hälfte der Fabel umfasst. Oft füllt sie in einem längeren Gedicht nur eine Zeile aus. Alles das ist hier auch unwichtig. Wichtig ist hier nur, festzustellen, dass die Moral sichtbar abgegliedert bleibt, als ein besonderer Teil neben der Erzählung. Was sonst noch an reflektierenden Elementen vorhanden ist, das kristallisiert sich an die Moral. Wenn wirklich einmal eine Bemerkung betrachtender Art in die Erzählung eindringt, so ist sie äusserst kurz, auch geschieht es äusserst selten. Immerhin kommt es vor.

So in I,17 Vers 9:

Bien adresser n'est pas petite affaire

bemerkt der Dichter hinein in die Erzählung vom Mann, der sich verheiraten will.

I,18 Vers 17:

Bon appétit surtout; renards n'en manquent point.

Diese Bemerkung entschlüpft ihm, als er sieht, wie der Fuchs sich an die Mahlzeit macht.

III,6 Vers 29:

Sottes de ne pas voir que le plus grand des soins
Ce doit être celui d'éviter la famine.

So philosophiert er, während er erzählt, dass die Sau aus Furcht vor dem Adler ihre Jungen nicht verlässt und sie so alle miteinander verhungern müssen. Noch einige Male passiert es dem Dichter, dass er so durch eine Betrachtung reflektierender Art den Fluss der Erzählung aufhält.

Allgemeine Weisheiten des täglichen Lebens, Wahrheiten, die auf der Hand liegen, hatte La Fontaine in dieser ersten

Fabelsammlung als Précepte verwendet. Darin zeigt sich wieder sein Zug zum Leichten. Wo einmal eine schwerwiegende Moral, eine sittliche Wahrheit hervorkam, da lag die Tendenz vor, sie nicht ernst zu nehmen, das Traurige durch etwas Lustiges zu übertönen. Und auch darin blieb er sich in der Behandlung der Moral treu, in seiner Vorliebe für das Dramatische. Verschiedentlich wird das reflektierende Element ganz zurückgedrängt, vielfach wird es aufgesogen vom Dramatischen. Wo das nicht geschieht, da bleibt es für sich, ohne die dramatische Entwicklung zu beeinträchtigen.

Die Lyrik.

Das bewusste Streben nach Handlung, der Zug zum Allgemeinen, die Vorliebe für leichtes Spiel, alles das ist La Fontaines innerste Eigenart. Indessen das meinen wir nicht, wenn wir fragen: Inwiefern bringt der Dichter sein Ich mit in die Fabeln hinein. Die Frage nach dem Ich des Dichters ist vielmehr die Frage nach seinen Gefühlen, die persönlich Erlebtes in ihm losgelöst haben, ist die Frage nach dem lyrischen Gehalt dieser Dichtungen. Wenn man bedenkt, wie sehr im Conte alles auf die Handlung konzentriert ist, wie sehr Conte und Précepte immer auf das Allgemeine hinweisen, dann sollte man sich sagen, für Lyrik kann in einer solchen Dichtung kaum Raum sein. Derjenige, dessen Auge so sehr eingestellt ist auf das Allgemeine, der kann kein Interesse haben für etwas so Einzigartiges, wie das eigene Ich. Wer so dazu drängt, sich regende, bewegende Handlung darzustellen, der mag sich nicht versenken in die stillen Tiefen seines Herzens.

La Fontaine stellt sein Ich niemals in den Vordergrund, versenkt sich nicht in die Tiefe seiner Empfindung, und doch ist sein Werk voller Lyrik. Die liegt wie ein zarter Hauch über allen Fabeln und ist so fein, dass man sie nicht ergreifen kann. Nur an einigen Stellen verdichtet sie sich. Dort kann man sie nicht nur empfinden, sondern man kann auch über sie sprechen, und an diese Stellen wollen wir uns halten.

Es war davon die Rede, dass die Tiere, die in den Fabeln auftreten, in ganz feinen, zarten Strichen nach ihrem Äussern gezeichnet wurden. Nicht immer war diese Zeichnung für das Verständnis der Handlung notwendig. Wir erklärten sie aus einer Freude am Tier. Ist nicht diese Freude am Tier auch ein Gefühl? Und wird nicht dieses Gefühl, in einer Dichtung zum Ausdruck gebracht, zur Lyrik? Eine Stimmung von Erdenschwere, so könnte man diese Lyrik näher bestimmen. Naturgefühl ist darin aber nicht so, wie wir es gewöhnt sind. Es ist auch so fein, dass man vielleicht gar nicht sagen darf: „Sie ist da", besser sagte man, „ich empfinde sie", aber man ist doch überzeugt, dass sie wirklich vorhanden ist. Da, wo die Tiernatur der Spieler aus ihrem menschlichen Gebaren herausblickt, da verdichtet sich diese Stimmung von Erdenschwere. Wenn etwa der Wolf in seiner Raubtierwildheit in den Wald zurückstrebt und lieber den Hunger will als die Kette, wenn der Adler den Wald mit Wehgeschrei erfüllt, weil seine Brut vernichtet ist, dann empfinden wir sie besonders. Wir empfinden sie auch, wenn die menschlichen Spieler ihre Tiernatur nicht verbergen können, Tiernatur nicht in üblem Sinne, etwa wenn der Unglückliche in seiner Todesangst ausruft I,15 Vers 8:

„Que vois-je? (cria-t-il), otez-moi cet objet;
Qu'il est hideux! que sa rencontre
Me cause d'horreur et d'effroi!
N'approche pas, o Mort! o Mort, retire-toi!"

Nicht oft ist diese Stimmung so verdichtet, so greifbar gleichsam im Motiv.

Naturgefühl, so wie wir es gewöhnt sind, insbesondere Freude an landschaftlichen Reizen findet sich zweifellos auch in diesen Fabeln des ersten Recueil, in IV,12 Vers 15 kommt sie zum Ausdruck.

„Ils arrivèrent dans un pré
Tout bordé de ruisseaux, de fleurs tout diapré,
Où maint mouton cherchoit sa vie;
Séjour du frais, véritable patrie
Des zéphirs ....."

Das Verständnis der Handlung erfordert diese Schilderung nicht. Was anders kann den Dichter dazu bewegen als Freude am frischen Wasser, den bunten Blumen, den sanften Winden, den weidenden Schafen, Einfühlen in die frohe Frühlingsstimmung. Entzücken über die Frühlingsschönheit der Natur liegt auch in IV,22 Vers 4:

Les alouettes font leur nid
Dans les blés, quand ils sont en herbe:
C'est-à-dire environ le temps
Que tout aime et que tout pullule dans le monde,
Monstres marins au fond de l'onde,
Tigres dans les forêts, alouettes aux champs.

Desgleichen in V,8 Vers 11:

Dans la saison
Que les tièdes zéphirs ont l'herbe rajeunie,
Et que les animaux quittent tous la maison
Pour s'en aller chercher leur vie;

Die Stimmung einer Landschaft mit weiten Wasserflächen liegt über I,22 Vers 16:

Sur les humides bords des royaumes du vent.

Die Stimmung einer Sumpflandschaft über II,4 Vers 11:

Viendra dans nos marais régner sur les roseaux.

Desgleichen über III,4 Vers 9:

S'alla cacher sous les eaux,
Dans les joncs, dans les roseaux,
Dans les trous du marécage.

Die Stimmung einer weiten Hügellandschaft liegt über II,10 Vers 8:

Par monts, par vaux, et par chemins,
Au gué d'une rivière à la fin arrivèrent.

Naturgefühl ist gewiss die ausgeprägteste Form der Lyrik La Fontaines in diesen ersten 6 Büchern. Andere Stimmungen finden sich ganz vereinzelt. Schwermütige Todesstimmung zum Beispiel gelangt zum Ausdruck in „celle qui chantoit quoique près du tombeau“ (VI,15 Vers 9), etwas von der

Wehmut des deutschen Volksliedes, in dem der Tod das Mädchen aus dem Blumengarten holt, nur noch zarter und feiner empfunden.

Flüchtig empfunden ist überhaupt La Fontaines Lyrik. Er versenkt sich nicht in ein Gefühl, verweilt nicht dabei. Die Schilderungen der Blumenwiese, des Liebestreibens der Natur überschreiten kaum ein paar Zeilen. In andern Fällen genügen ein paar Worte, um eine Stimmung in uns hervorzuzaubern.

I,10 Vers 4:

Dans le courant d'une onde pure

und I,11 Vers 14:

Mais un canal, formé par une source pure,
Se trouve en ces lieux écartés:

Einiges über die Entstehung der Fabeln.

Im Jahre 1668 schickte La Fontaine die ersten 6 Fabelbücher in die Welt. Im April 1668 erschienen bei Claude Barbin, Paris die „Fables choisies mises en vers par M. de la Fontaine 1 vol. in 4.“ Am 6. Juni 1667 schon hatte der Dichter die Berechtigung erhalten, seine Fabeln im Druck erscheinen zu lassen. Vielleicht war bereits damals, also 10 Monate vor dem Erscheinen, das Werk abgeschlossen. Jedenfalls steht fest, dass La Fontaine schon lange Zeit vor 1668 daran gearbeitet hat, sagt er doch selbst in der Vorrede zu dieser Ausgabe seiner Fabeln: „L'indulgence qu'on a eu pour quelques unes de mes fables me donne lieu d'espérer la même grace pour ce recueil.“ Man weiss nichts von einer noch früheren Veröffentlichung La Fontaine'scher Fabeln. Wenn also trotzdem bereits einige bekannt waren, so kann das nur dadurch möglich gewesen sein, dass der Verfasser sie im Manuskript gezeigt hat. Wann sie im einzelnen entstanden sind, ist noch nicht ermittelt. Vielleicht lässt es sich überhaupt nicht feststellen. Jedenfalls ist es uns augenblicklich unmöglich. Uns sind ja die Manuskripte verschlossen. Nur für einige wenige Fabeln sind Anhaltspunkte vorhanden.

Die Fabel, deren Ursprung am weitesten zurückliegt, ist vielleicht die erste des dritten Buches. Le Meunier, son Fils et l'Ane. P. Mesnard[1]) stellt in seiner Notice biographique sur La Fontaine die verschiedenen Meinungen über die Entstehung dieser Fabel zusammen. Die Meinungen knüpfen an an die Buchstaben A. M. D. M., die in den Ausgaben von 1668, 1682, 1729 unter der Ueberschrift stehen. In einem Manuskript, von dem Walckenaer in seinen notes inédites spricht, sind diese Buchstaben ersetzt durch die Worte: A mon ami M. de Maucroy. Brosette[2]) meint, La Fontaine habe sich selbst unter Malherbes Namen in die Fabel eingeschoben, um Maucroix, der als Racan auftritt, einen Rat zu erteilen. Dieser Rat beziehe sich auf Maucroix' bevorstehenden Eintritt ins Kapitel zu Reims. 1647 hat Maucroix diesen Schritt getan. Walckenaer[3]) und Louis Paris[4]) stimmen diesen Ausführungen zu. Mesnard selbst bezweifelt stark, ob La Fontaine 1647 schon fähig war, eine solche künstlerisch-vollendete Fabel hervorzubringen. Die Berufung auf Malherbe indessen, der gerade für den jugendlichen La Fontaine Vorbild war — so meint Mesnard — spreche für die Annahme Brossettes. Ein Ausweg bleibt uns: vielleicht hat La Fontaine tatsächlich damals, 1647, eine Fabel vom Müller, seinem Sohn und dem Esel gedichtet, aber erst später, zu einer Zeit, die 1668 näher liegt, das Meisterwerk daraus gemacht, das er als erste Fabel des dritten Buches in die Welt gehen liess. 1657 fügt Patru drei Fabeln in seine „Lettres à Olinde“ und empfiehlt dabei die Fabel als „genre d'exercice.“ Roche[5]) macht in seinem Werke über La Fontaine darauf aufmerksam, er knüpft hieran die Vermutung, Patru habe damals in La Fontaine die Idee erweckt, nun seinerseits Fabeln zu

---

[1]) Oeuvres de J. de la Fontaine. Band 1. S. XXIX. Les grands Ecrivains de la France.

[2]) Brosette: Oeuvres de M. Boileau Despréaux tome II. p. 324 Remarquel.

[3]) Walckenaer: Historie de la vie et des Oeuvres de La Fontaine t. 1, 205.

[4]) Louis Paris: Maucroix, Oeuvres Diverses t. I. p. LIII.

[5]) Roche: La vie de Jean de La Fontaine. Paris 1913.

verfassen, 1660 erscheint Nevelets Fabelsammlung, die Mythologica aesopica Neveleti im Neudruck. Roche meint, dieses Buch, aus dem La Fontaine sicher die meisten Stoffe zu seinen Fabeln gezogen hat, habe die durch Patru erweckte Absicht gestärkt. Die Geburt des Dauphin am 1. November 1661 mag den Entschluss in ihm geweckt haben, die beabsichtigten Fabeln dem kleinen Prinzen zu widmen, und die „Liste des Pensions", die im folgenden Jahr veröffentlicht wurde, ohne seinen Namen zu enthalten, mag dann wieder diesen Entschluss in ihm gefestigt haben. Seiner Lebenslage nach war La Fontaine übel daran. Fouquet war gestürzt. Damit war unser Dichter seines Beschützers beraubt. Sein Prozess um den Adelstitel war verloren, und hatte viel Geld verschlungen. „Le moment des essais délicieux mais stériles était passé" sagt Roche.

Neun Fabeln der ersten Veröffentlichung finden sich im Manuskript Conrard (bibliothèque de l'Arsenal). Eine Fabel des Manuskriptes, die fünfte, „Le Renard et l'Ecureuil", wurde nicht in die Veröffentlichung aufgenommen. Die Fabel gilt als ein sicheres Echo des Fouquetschen Prozesses[1]) und weist auf eine Zeit, da die Freunde des Intendanten noch auf einen guten Ausgang hoffen konnten. 1642 wurde Fouquet verhaftet. 63 war der Prozess schon beendet und nicht gut ausgegangen. 63 also musste die Fabel fertig sein.

Vielleicht waren es damals auch die andern neun schon, die wir mit ihr im Manuskript Conrard aufgezeichnet finden nämlich:

1. Le Loup et l'Agneau.
2. Le Corbeau et le Renard.
3. Les Grenouilles demandant un roi.
4. Les deux Mulets.
6. La Génisse, la Chèvre et la Brebis en Société avec le Lion.
7. La Grenouille qui veut ressembler au Boeuf.
8. Le Rat de Ville et le Rat des Champs.
9. La Mort et le Malheureux.
10. Le Lion accablé de Vieillesse.

[1]) Roche La vie de..... Seite 162 Anm. 2.

Roche gibt als erwiesen an, dass das Manuskript Conrard älter ist als das der Bibliothek Sainte Geneviève. Wenn wir dieser Behauptung, die er nicht näher begründet — er sagt nur, eine Vergleichung der Textvarianten habe es erwiesen — Glauben schenken dürfen, so mögen wir auch wohl die Vermutung aufstellen, dass die Fabeln, die im Manuskript Sainte Geneviève aufgezeichnet sind, im Manuskript Conrard aber fehlen, jünger sind als die dort aufgeführten zehn. Es sind dies die Fabeln:

II 2 Conseil tenu par les Rats.
3 Le Loup plaidant contre le Renard par devant le Singe.
17 Le Paon se plaignant à Junon.
IV 9 Le Geay paré des Plumes du Paon.
13 Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf.
18 Le Vieillard et ses Enfants.
V 13 Le Cheval et le Loup.
VI 18 Le Mulet se vantant de sa Généalogie.

1668 treffen wir La Fontaine noch im Luxembourg als Gentilhomme der Duchesse douairière, der Witwe Gastons d'Orléans'. Im April 1672 starb die Herzogin und ihre Tochter, die Herzogin von Guise, benötigte der Leute ihrer Mutter nicht. Sein Amt als Maître des Eaux et Forêts hatte La Fontaine um diese Zeit auch niedergelegt. Mit dem Amt fallen auch die Einkünfte aus. A cinquante et un ans sans charge, sans argent que faire?

Doch das Glück bleibt ihm hold. Wahrscheinlich gegen Ende 1672 nimmt Mme. de La Sablière ihn auf in ihr Heim. Dort lebt er sorgenfrei. Ein zweiter Gast ist im Hause, der Arzt Bernier, der mit Gassendi in Freundschaft verbunden war. Bernier verfasst einen Abrégé de la philosophie de Gassendi für Mme de la Sablière, den er 1678 veröffentlicht. Bernier hat den Orient bereist. Er kennt Syrien, Ägypten, vornehmlich Indien. Fast 15 Jahre ist er fort gewesen. Die Mathmatiker Sauveur und Roberval kommen ins Haus. Dalencé lässt Mme. de la Sablière seinen

physikalischen Experimenten zuschauen. Vielleicht hat La Fontaine mit Bernier seine Gastgeberin dorthin begleitet. Unendlich viel geistige Anregung bot Mme. de la Sablières Salon.

1668 hatte La Fontaine für das erste seine Fabelsammlung als abgeschlossen betrachtet, „Bornons ici cette carrière" schreibt er im Epilog zum sechsten Buch Ein wenig ausruhen will er und dann zurückkehren zu einer anderen schon begonnenen Arbeit.

Amour, ce tyran de ma vie
Veut que je change de sujet.
Il faut contenter son envie.
Retournons à Psyché . . .

Der Roman Psyché wurde fertig in der folgenden Zeit, dazu einige kleinere Arbeiten, Episteln an seine Gönner, dazu der dritte Teil der Contes et Nouvelles en vers. Am 27. Januar sind sie im Druck fertig. Zwei Monate später erscheinen neue Fabeln: Fables nouvelles et autres poésies de M. de la Fontaine. Und zwar gehören dahin:

Le Lion, le Loup et le Renard.
Le Coche et la Mouche.
Le Trésor et les deux Hommes.
Le Rat et l'Huitre.
Le Singe et le Chat.
Du Gland et de le Citrouille.
Le Milan et le Rossignol.
L'Huitre et les Plaideurs.

1675 erscheint das Gedicht La Captivité de Saint Malc, 74, 75 wieder Contes et Nouvelles en Vers. Seit 1672 sind neue Fabeln im Publikum bekannt. Mme. de Sevigné erwähnt deren einige. In einem Brief vom 9. März 1672 spricht sie von der Fabel VII,11. Le Curé et le Mort. Die letzte Zeile der Fabel, in der vom Pot au lait die Rede ist, versteht sie nicht: „Je ne sais ce que c'est, le Pot au lait. VII,9 also La Laitière et le Pot au lait, hat sie damals

noch nicht gekannt. Hatte La Fontaine die Fabel noch nicht fertig, oder hat er sie nur noch niemandem gezeigt? Jene Anspielung auf den Pot au lait kann auch auf den alten Conte zielen, den Bonaventure Despériers in sein Werk mit aufnahm, von dem auch Rabelais schon wusste. Jedenfalls sagt uns diese Anspielung, dass La Fontaine eben um die Zeit von März 1672 mit dem Milchfraustoff sich beschäftigte. So mag denn auch diese Fabel von Pierette auf das Jahr 1672 zurückweisen. Die erste Fabel des siebten Buches muss 1674 vollendet gewesen sein. In einem Manuskript der Bibliothèque de l'Arsenal (no 6541) findet sich eine Copie dieser Fabel. Es ist die von der Pest der Tiere. Die zweite Hälfte der Copie trägt die Jahreszahl 1674. Ebenfalls auf das Jahr 1674 weist VII,7 La Cour du Lion. In einem Brief vom 22. Mai 1674 erwähnt Mm. de Sevigné diese Fabel. Auch VIII,13 muss in eben dem Jahr vollendet gewesen sein. Walckenaer spricht in einer Note inédite von einem Manuskript dieser Fabel, das das Datum 11. décembre 1674 trägt. Auf alle Fälle muss die Fabel vor 1675 fertig gewesen sein, denn am 25. Mai 1675 wurde Mlle. de Sillery, der die Fabel eben mit den Worten „pour Mlle. de Sillery" gewidmet ist, Mme. de Thibergeau. Eine Handschrift der dritten Fabel des siebten Buches, Le Rat qui s'est retiré du Monde, die sich unter den Manuscripts de Trallage befindet, trägt das Datum Mai 1675. Das gleiche gilt von VIII,13, Les deux Amis. VII,'5 Les Devineresses muss zwischen 1676 und 78 entstanden sein. Wie Mesnard meint, in dem kurzen Zwischenraum, der die beiden grossen Prozesse der Brinvilliers (1676) et de la Voison 1679—1680 trennt.

1778 erscheint eine neue Fabelsammlung La Fontaines. Es sind die Bücher 7 und 8, und die Fabeln, von denen man seit 1672 gehört hat, sind in diese troisième partie des fables aufgenommen. Im folgenden Jahre, also 1679 wurden die Bücher 9 bis 11 denen von 1678 hinzugefügt. Dieser sogenannte Second Recueil brachte auch die acht Fabeln von 1671 noch einmal.

Der Second Recueil.

Dem Second Recueil schickt La Fontaine ein Vorwort voraus: „J'ai jugé à propos de donner à la plupart de celles-ci (gemeint sind natürlich die Fabeln) un air et un tour un peu différent de celui que j'ai donné aux premières.“ So heisst es in diesem Avertissement. Also anders werden diese Fabeln sein als die, die wir aus der ersten Sammlung kennen. Einen Punkt, in dem sie von jenen abweichen, erwähnt der Dichter selbst: Während ihm vorher vor allem Aesop seinen Stoff lieferte, schöpft er jetzt häufig aus dem Werk des Inders Pilpay. In seiner Darstellung der Entwicklung der Fabel vor La Fontaine bezeichnet Saint Marc Girardin[1]) die griechische Fabel als besonders klar, einfach und auf das praktische Leben ausgehend. Die orientalische Fabel, insbesonders die indische stellt er dar, als kompliziert, langatmig und voll buntester Phantasie. Dieser Unterschied der beiden Hauptquellen, aus denen der Dichter schöpft, mag uns ein Fingerzeig sein für die Unterscheidung der beiden Veröffentlichungen.

Da wir einmal von den Quellen der Fabeln reden, so mag gleich an dieser Stelle darauf hingewiesen sein, dass auch im Verhältnis des Dichters zu seinen Vorbildern ein Umschwung vom ersten zum zweiten Recueil stattfindet. In der La Fontaine-Ausgabe der „Grands Ecrivains de la France“ ist, soweit das überhaupt möglich ist, die jedesmal in Betracht kommende Quelle der La Fontaine'schen Fabel vorangestellt. Da kann jeder sich selbst überzeugen, dass unser Dichter im Laufe der Zeit viel selbständiger an sein Thema herantritt. Die Fabeln des ersten Recueil sind ihren Modellen sehr ähnlich. In der zweiten Sammlung macht er sich frei von der Quelle, oft bis zu dem Grade, dass es unmöglich wird, dieselbe mit Genauigkeit festzustellen. Fast alle La Fontaine-Forscher haben diesen Umschwung in der Kunst des Dichters hervorgehoben. Hier sei verwiesen auf Michauts Werk über La Fontaine, die letzte grössere Arbeit über

[1]) Saint Marc Girardin: La Fontaine et les Fabulistes. Paris 1867.

unsern Dichter.[1]) Einige kleine Züge der neuen Richtung gibt La Fontaine noch an, so sagt er, dass er im zweiten Recueil eine grössere Variation in den Motiven bringen will. Im übrigen aber überlässt er es dem Leser, die unterscheidenden Merkmale herauszufinden.

Das alte Ziel in neuer Gestalt.

Car que faire en un gîte à moins que l'on ne songe, so sagt unser Dichter in der Fabel vom furchtsamen Hasen. Der Hase träumt nicht so wie wir im Schlaf träumen, er reflektiert, stellt Betrachtungen an über die Furchtsamkeit. Der furchtsame Hase ist so ein klein wenig Abbild des Dichters selber, der hat es auch unendlich geliebt, seine Zeit in einem Gîte zu verträumen, sich zu verlieren in reflektierende Betrachtung. In dieser Fabel des ersten Recueil zeichnet er sich, wie er uns aus den Fabeln der zweiten Sammlung entgegentritt.

Das Hauptziel des Dichters ist für diese neuen Fabeln dasselbe geblieben. Zwar in die alten Worte instruiere et plaire fasst er es in dieser zweiten Sammlung nicht. Dass es trotzdem das gleiche ist, sagt er in der Einleitung zur ersten Fabel des neunten Buches. Dort heisst es Vers 2:

Le doux charme de maint songe
Par leur bel art inventé
Sous les habits du mensonge
Nous offre la vérité.

Eine Wahrheit darbieten, das ist ja das alte Ziel des Instruire, sie einkleiden in das Gewand einer Dichtung, das ist ja das alte Ziel des Plaire. Aber während es dem Dichter im ersten Recueil vor allem am Herzen lag, ein Geschehen dramatisch zu gestalten, kommt es hier in erster Linie darauf an, eine Wahrheit darzubieten. Dort trat das reflektierende Element in den Hintergrund. Als Wichtigstes schuf der

[1]) G. Michaut: La Fontaine. Paris 1913 Band I. S. 223 ff. und Band II. S. 126 ff.

Dichter die Handlung. Erst an zweiter Stelle liess er aus dieser einen Gedanken sich entwickeln. Hier steht der Gedanke im Mittelpunkt des Interesses. Er existiert gewissermassen vor der Handlung. Diese entsteht zu seiner Versinnlichung, als Beispiel oder Beweis für seine Gültigkeit; nicht mehr Wiedergabe eines Geschehens ist hier das erste Ziel des Dichters, sondern Darstellung eines Gedankens.

Die neuen Wege zum Ziel.

Neue Gesinnungen, neue Interessen, eine neue Ironie.

Besondere Gedankentiefe hatten wir in den Fabeln des ersten Recueil nicht festgestellt. Klugheitsregeln des täglichen Lebens, kleinbürgerliche Allerweltsweisheiten waren dort als Moral den einzelnen Fabeln beigegeben. Auch in dieser zweiten Sammlung gibt es noch Fabeln, die hinsichtlich des Gedankeninhaltes nicht tiefer gründen als die der ersten sechs Bücher.

VII,4 Vers 29:

On hasarde de perdre en voulant trop gagner
Gardez-vous de rien dédaigner.

VIII,13 Vers 61:

Il est force gens comme lui
Qui prétendent n'agir que pour leur propre compte,
Et ne font que le marché d'autrui.

IX,4 Vers 1:

Dieu fait bien ce qu'il fait.

XI,2 Vers 47:

de quoi ne vient à bout
L'esprit joint au désir de plaire.

Das sind Weisheiten, wie wir sie auch im ersten Recueil als zu den leichten Erzählungen dort passend, gefunden hatten.

Häufiger indessen bergen diese neuen Dichtungen einen schwerer wiegenden Gedanken. „La Fontaine aimait fort les questions philosophiques“ sagt Saint-Marc Girardin in der Dix-Huitiéme Leçon seines Werkes über La Fontaine. Derjenige, der La Fontaines Philosophie bestimmen wollte, würde

in den Fabeln dieser Sammlung ein reiches Material finden. Die Aufgabe dieser Arbeit ist es nicht, des Dichters Weltauffassung zu ergründen. Für den, der den Stil erforschen will, kann der Inhalt nur soweit in Betracht kommen, als er massgebend ist für die Form, für die Stimmung, für die ganze Dichtungsart. Es kann nicht ausgeführt werden, wie La Fontaine im einzelnen über das Wesen der Dinge und die Form unserer Erkenntnis denkt, nur dass er zu derartigen Fragen in diesen Fabeln Stellung nimmt, ist hier für uns wichtig. Verschiedene philosophische Fragen berührt La Fontaine in den Fabeln dieser zweiten Sammlung:

Der gesamte Discours à Mme. de la Sablière z. B., der mit dem neunten Buch erschien, ist eine Stellungnahme zu Descartes Theorie über das Wesen der Tiere. Im Anschluss daran äussert er sich über den grundsätzlichen Unterschied zwischen Mensch und Tier. Er sagt Vers 151:

quant la bête penseroit,
La bête ne réfléchiroit
Sur l'objet et sur la pensée.

Das abstrakte, das philosophische Denken ist Sondergut des Menschen. Auch die Fabel IX, die Geschichte von der Eule und den Mäusen ist der Erörterung dieser Frage gewidmet.

Auch das Verhältnis von Körper und Geist berührt der Dichter im Discours à Mme. de la Sablière Vers 151:

Je vois l'outil
Obéir à la main, mais la main, qui la guide?
Eh! qui guide les cieux et leur course rapide?

La Fontaine glaubt nicht an ein unabänderliches Schicksal. In der Fabel VIII,16 äussert er sich zur „Providence“:

Je ne crois point que la Nature
Se soit lié les mains, et nous les lie encor.

Die Bedingungen unseres Schicksals liegen in dem, was vor uns war, was um uns ist. Vers 62:

Jl dépend d'une conjuncture
De lieux, de personnes, de temps.

Dass La Fontaine an dem grundsätzlichen Unterschied der Arten festhält, geht hervor aus IX,7, der Geschichte von der verwandelten Maus. Dort heisst es Vers 75:

Les âmes des souris et les âmes des belles
Sont très différentes entre elles.

Verschiedene Fabeln enthalten kurze Anspielungen auf philosophische Fragen, die die Zeit interessieren. VIII,26 Démocrite et les Abdéritains beweist, dass auch La Fontaine sich mit einer Pluralité des mondes beschäftigt hat. Vers 16:

Aucun nombre, — — — — le monde ne limite.

VII,12 L'Homme qui court après La Fortune . . . . . enthält eine Anspielung auf die Lehre der Epicuräer, nach der die Gottheit aller Einwirkung auf den Gang des Universums enthoben ist. Vers 17:

le repos, trésor si précieux
Qu'on en faisoit jadis le partage les Dieux?

Auch ein gewisses staatsphilosophisches Interesse macht sich in den Fabeln der 2. Sammlung geltend. VII,17, die Fabel von der Schlange gilt allgemein als absprechendes Urteil über die Demokratie: der Schwanz der Schlange ist eifersüchtig auf den Kopf, weil der die Führung hat. Der Kopf lässt nun den Schwanz vorangehen, und das gereicht dem Tier zum Verderben: unglücklich die Staaten, die in diesen Irrtum verfallen!

Der absolute Monarch ist nicht jeder moralischen Verpflichtung ledig XI,5:

Il faut que tout prince préfère
Le zèle de l'État à certain mouvement
Qu'on appelle communément
Amoir-propre.

Auch die Moral zu VIII,22 enthält einen politischen Grundsatz, Vers 54:

S'assure-t-on sur l'alliance
Qu' a faite la nécessité?

VII,16 rät er den kleinen Fürsten, ihre Streitigkeiten nicht vor grosse Könige zu tragen. Vers 46:

Ceci ressemble fort aux débats qu'ont parfois
Les petits souverains se rapportants aux rois.

In vielen Fabeln erörtert La Fontaine eine sittlich-religiöse oder sittlich-philosophische Idee. In VII,1 z. B., der Geschichte von der Pest der Tiere, handelt es sich um die Idee des stellvertretenden Opfers. Die Pest wütet im Reich der Tiere. Der Himmel hat dieses Übel als Strafe geschickt für begangene Sünden, nun soll sich der opfern, der die schwersten Vergehen auf sich geladen hat. VII,3, wo von der Einsiedlerratte erzählt ist, bringt die Idee der Askese. Eine Ratte, überdrüssig der Sorgen dieses Lebens, zieht sich als Eremit zurück in einen Holländer Käse. Die Idee der Selbstentsagung tritt uns entgegen in X,5 der Fabel vom Wolf und dem Hirten. Die Idee der Selbstvervollkommnung, wie sie dem Herkules-Mythus zugrunde liegt, findet sich in X,13 Les deux Aventuriers et le Talisman. Philosophische Überwindung der Todesfurcht ist der Grundgedanke in VIII,1 Vers 1:

La Mort ne surprend point le sage.

Ein beliebtes Thema ist dem Dichter die Aurea mediocritas des Horaz:

O Médiocrité, reviens vite!

lässt er die Ehegatten in VII,6 Les souhaits sagen. Zufriedenheit mit bescheidenen Lebensmöglichkeiten, darin besteht auch das Glück des Seifensieders in VIII,2:

Rien à l'homme ne suffit,

ist die bittere Wahrheit, die uns aus VIII,25, der Fabel von den beiden Eseln, entgegentritt. In VIII,27, Le Loup et le Chasseur, bekämpft er die unersättliche Habgier, eben das Gegenteil dieser Aurea mediocritas. Vers 1:

Fureur d'accumuler, monstre de qui les yeux
Regardent comme en point tous les bienfaits des Dieux
Te combattrai je en vain sans cesse en cet ouvrage?

Desgleichen in den Fabeln, in denen er den Geiz geisselt, wie in IX,16. Le Trésor et les deux Hommes.

Die stoische Idee der Erhabenheit irdischem Glück gegenüber schwebt dem Dichter vor, wenn er VII,12 Vers 1 sagt:

Qui ne court après la Fortune.

Dadurch, dass der Dichter Stellung nimmt zu philosophischen Fragen, hebt er die Fabeln dieser Sammlung über das Niveau des ersten Recueil hinaus. Die Binsenwahrheiten, die dort aus dem Spiel herausgetrieben wurden, gaben der Fabel dort den Charakter des leichteren Genres. Nachdenken, und insbesondere Nachdenken über das Wesen der Dinge ist immer ein Zeichen eines gewissen Lebensernstes. Durch das Eingehen auf philosophische Fragen gelangen die Fabeln dieser Sammlung zu einer gewissen Gewichtigkeit. Der Lebensernst, der uns aus ihnen anschaut, verwischt doch manchmal den Eindruck des lustigen Spiels, den wir aus den Fabeln des ersten Recueil mit herübergebracht haben.

Hinsichtlich der ethischen Praxis scheint dem Dichter eine bittere Wahrheit bedeutungsschwer: Die Wahrheit vom Recht der stärkeren Fäuste. Die Fabel von der Pest der Tiere VII,1 bringt sie in ihrer Moral, Vers 63:

Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

X,1 enthält sie in Vers 84:

On en use ainsi chez les grands:
La raison les offense, ils se mettent en tête
Que tout est né pour eux.

In X,3 kommt sie vor, Vers 44:

Qu'importe qui vous mange? homme ou loup, toute panse
Me paraît une à cet égard.

Ferner finden wir sie, in X,5, Vers 39:

Bergers, bergers! le loup n'a tort
Que quand il n'est pas le plus fort.

Desgleichen in X,6 Vers 26:

Jupin pour chaque état mit deux tables au monde:
L'adroit, le vigilant, et le fort sont assis
A la première; et les petits
Mangent leur reste à la seconde.

Auch im 1. Recueil begegneten wir gelegentlich dieser Wahrheit vom Recht des Stärkeren. Aber dadurch, dass sie dort so selten vorkam, empfanden wir sie fast gar nicht als bitter. Ein ernster Ton zwischen vielem Lustigen fällt unserm Ohr kaum auf. Wenn der Mensch einmal die Erfahrung macht, dass der Stärkere recht hat, so kommt er wohl darüber hinweg. Wenn er aber immer und immer wieder mit ansehen muss, wie die Schwachen unterdrückt werden, so kann es wohl leicht dahin kommen, dass mit der Zeit eine gewisse Bitterkeit in seinem Wesen um sich greift. Dadurch, dass immer und immer wieder diese bittere Wahrheit formuliert wird, kommt ein ernsterer Ton in die Fabeln des zweiten Recueil. Eine andere bittere Wahrheit verstärkt diesen Eindruck. Es ist die von der unersättlichen Habgier des Menschen, von der bereits an anderer Stelle die Rede war.

Der sittlichen Unfähigkeit der Menschen steht La Fontaine nicht objektiv gegenüber. In den Fabeln der früheren Veröffentlichung konnten wir gelegentlich eine liebenswürdige Ironie feststellen. Die Kunst dieser zweiten Sammlung ist voll bitterer Satire.

Die Menschen sind unfähig, grosse sittliche Ideen zu verwirklichen. Wie verhalten sie sich z. B. in VII,1 Les Animaux malades de la Peste zur Idee des stellvertretenden Opfers. Vom Löwen geht diese Idee aus, indessen ist sie ihm nicht ernst. Zwar schlägt er sich als Opfer vor, aber sogleich fügt er hinzu: „Wenn es nötig ist.“ Wenn es ihm tatsächlich ernst wäre mit seinem Vorschlag, so würde er sich hingeben, ohne nach der grösseren Schuld der andern zu fragen. Sittlich unfähig, niedrig sind auch seine Vasallen, von denen jeder bestrebt ist, dem König zu schmeicheln, sich selbst zu erhalten. Liegt nicht darin beissende Satire, dass die Träger gerade dieser Idee durch Tiere dargestellt sind, und dass ausgesucht ein Esel sie verwirklichen muss, nach dem Volksmund das dümmste unter den Tieren? Liegt nicht auch bitterer Hohn in der Art, wie die Idee verwirklicht wird? Sie wird nicht in ihrem eigentlichen Sinne zur Aus-

führung gebracht, denn der Esel opfert sich nicht selbst, er wird vielmehr von den andern geopfert.

Richtet sich die Ironie dieser Farbe wirklich nur gegen die Träger des Ideals, oder trifft sie auch dieses selbst? Die Idee des stellvertretenden Opfers sollte unserer christlichen Kultur als heilig gelten. Pflegt man das, was einem heilig ist, in Bilder aus dem Tierleben einzukleiden? Es müssten dann durch alten Gebrauch geheiligte Symbole sein. Eine heilige Idee mit einem Esel in Verbindung zu bringen, liegt darin nicht Hohn gegen das Ideal als solches?

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse in VII,3, der Fabel von der Einsiedlerratte. Gewiss, in der heuchlerischen Ratte, die es sich im Käse wohl sein lässt, wird der Heuchler getroffen, der faut dévot, Tartuffe, der unfähige Träger der Idee. Aber liegt nicht wieder in der Wahl des Bildes ein Angriff auf die Idee der christlichen Askese selbst?

Man könnte noch mehr Fabeln aufzählen, die eine ähnliche Art von Ironie enthalten. Etwa noch VIII,7: Le Chien qui porte à son cou le Diner à son Maître, und X,5 Le Loup et les Bergers. Wenn man einmal feststellen muss, dass die Menschen unfähig sind, eine Idee ins Leben umzusetzen, so denkt man: „Diese Menschen taugen nichts.“ Wird man aber immer wieder auf diese sittliche Unfähigkeit gestossen, so mag man wohl schliesslich an der Idee selber zweifeln. Sieht man einmal in einem dichterischen Werk die Träger eines Ideals verhöhnt, so hat man keinen Grund zu meinen, dass das Ideal selbst angegriffen werden soll. Stösst man aber mehrere Male auf eine derartige Satire, so darf man mindestens die Frage stellen, ob der Dichter auch die Idee mit seinem Spott herabreissen will.

Gegen alle Arten von menschlichen Schwächen richtet sich des Dichters Spott. In VII,15, der Fabel von den Wahrsagerinnen, zieht er die Wundersucht und Leichtgläubigkeit seiner Pariser Mitbürger ins Lächerliche. Schon in dem Hinweis auf die Pythonisse, Vers 1 liegt Ironie. Ironie liegt auch in der Aufzählung der Dinge, um deretwillen man die Wahr-

sagerin aufsucht. „un chiffon perdu, un amant, un mari, vivant trop au gré de son épouse," vornehmlich in dem „chiffon perdu" neben dem „amant". Die Wahrsagerin wird durch die Dummheit des Publikums so reich, dass sie ihrem Gatten eine Stellung kaufen kann. Auch darin liegt eine scharfe Spitze. Das Publikum, an diese Behausung gewöhnt, pilgert weiter in die Dachwohnung. Zwar ist die Frau, die nun dort eingezogen ist, keine Wahrsagerin, aber das Publikum in seiner Dummheit lässt sich trotzdem die Zukunft sagen. Femmes, filles, valets, gros messieurs tout enfin — welche Ironie in diesem Nebeneinander von filles, valets, gross messieurs — pilgern wieder in die Dachwohnung. VIII,11 die rührende Geschichte von der idealen Freundschaft bekommt einen bitteren Geschmack dadurch, dass die Begebenheit in ein fernes Land verlegt wird. Und diese Bitterkeit wird verstärkt durch den Seitenhieb Vers 3:

Les amis de ce pays-là
Valent bien dit-on ceux du nôtre.

Die liebenswürdige Ironie der Fabeln des ersten Recueil richtete sich gegen die Menschheit im allgemeinen. Eine Satire, die alle gemeinsam trifft, ist für den Einzelnen wohl weniger verletzend, denn wenn alle Menschen einen bestimmten Fehler haben, so braucht sich der Einzelne wohl weniger verantwortlich zu fühlen, als wenn er allein als Sünder dastünde. Die Satire des 2. Recueil ist umso verletzender, als sie vornehmlich bestimmte Menschenklassen im Auge hat. Besonders gegen den Hof richtet der Dichter seine Angriffe. Gegen den Herrscher sowohl wie gegen die Höflinge VII,1 Vers 63:

Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

VII,7 Vers 34:

Ne soyez à la cour, si vous voulez y plaire,
Ni fade adulateur, ni parleur trop sincère,
Et tachez quelque-fois de répondre en Normand.

VIII,3 Vers 35:

Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire;
Faites, si vous pouvez, votre cour sans vous nuire.
Le mal se rend chez vous au quadruple du bien.

VIII,14 Vers 52:

Amusez les rois de songes,
Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges:
Quelque indignation dont leur coeur soit rempli,
Ils goberont l'appâz, vous serez leur ami.

VIII,14 Vers 17:

Je définis la cour un pays où les gens,
Tristes, gais, prêts à tout, indifférents,
Sont ce qu'il plaît au prince, ou s'ils ne peuvent l'être,
Tachent au moins de le paraître:
Peuple caméléon, peuple singe du maître;
On diroit qu'un esprit anime mille corps;
C'est bien là que les gens sont de simples ressorts.

Auch gegen die Beamten richtet La Fontaine seinen Hohn.

VIII,7, Vers 30:

Je crois voir en ceci l'image d'une ville
Qù l'on met les deniers à la merci dens gens.
Échevins, prévot des marchands,
Tout fait sa main: le plus habile
Donne aux autres l'exemple, et c'est un passe-temps
De leur voir nettoyer un manceau de pistoles.
Si quelque scrupuleux, à des raison frivoles,
Veut défendre l'argent, et dit le moindre mot,
On lui fait voir qu'il est un sot.
Il n'a pas de peine à se rendre:
C'est bientôt le premier à prendre.

Insbesondere trifft er die Richter, mit seiner verletzenden Ironie, IX,9 Vers 22:

Mettez ce qu'il en coute à plaider aujourd'hui;
Comptez ce qu'il en reste à beaucoup de familles,
Vous verrez que Perrin tire l'argent à lui,
Et ne laisse aux plaideurs que le sac et les quilles.

VII,3 wendet er sich gegen die Mönche:

Qui désignai-je, à votre avis,
Par ce rat si peu secourable?
Un moine? Non, mais un dervis;

Gegen die pedantischen Lehrer richtet er sich IX,5 Vers 31:

Je hais les pièces d'éloquence

Einen verstekten Seitenhieb auf die Frauen enthält IX,7 Vers 74:

Tout débattu, tout bien pesé
Les âmes des souris et les âmes des belles
Sont très différentes entre elles.

Desgleichen VII,13 Vers 27:

Je laisse à penser quel caquet
Car il eut des femmes en foule.

VIII,6 Vers 1:

Rien ne pèse tant qu'un secrèt:
Le porter loin est difficile aux dames.

Nicht allein gegen die Spitzen der Gesellschaft richtet der Dichter seine Angriffe, auch die grosse Masse, das Volk, will er treffen. Ein Animal aux têtes frivoles, nennt er es in VIII,4 der Fabel vom Volksredner, dem die Menge nicht zuhören mag.

Die Darstellung der Gedanken.

Dass in diesem zweiten Recueil das Gedankliche dem Dichter im Mittelpunkte des Interesses steht, darauf weist uns schon allein die Tatsache, dass verschiedene Fabeln vollständig zu philosophierenden Betrachtungen umgeschaffen sind. Obwohl diese Dichtungen als Fabeln in den Recueil aufgenommen sind, können sie doch nicht eigentlich als solche gelten. Zu diesen Dialogues philosophiques, wie Faguet sie nennt, gehört der Discours à Mme de La Sablière, X 14 Les Lapins, sodann die Fabeln VII,18, Un Animal dans la lune, XI,9 Les Souris et le Chat huant und in gewissem Sinne — Faguet rechnet sie ohne Rückbehalt hierher — auch VII,12 L'Homme

qui court après La Fortune... und VIII,16 L'Horoscope. Eine Handlung im dramatischen Sinne enthalten diese philosophischen Dialoge mit Ausnahme der zwei letzten nicht. Nicht in einer Erzählung versinnbildlicht der Dichter seinen Gedanken, sondern unmittelbar, wie in einer Abhandlung tritt er an sein Thema heran. Die Reflexe der erkenntnistheoretischen Bestrebungen des Zeitalters erblicken wir in der Art, wie er seine Gedanken darlegt. Die englischen Naturphilosophen insbesondere und auch unseres Dichters Landsmann Descartes suchten nach den Formen der Erkenntnis. Die Zeit steht im Zeichen des „Discours de la méthode" und des „Novum organon". Im Discours à Mme de La Sablière stellt La Fontaine zuerst seine Behauptung auf, dann kommt der Beweis: empirische Beispiele: die Geschichten vom Hirsch, vom Rebhuhn, von den Bibern und so weiter. Faguet rühmt den strengen Parallelismus, den La Fontaine in seiner Darstellung der Cartesianischen Theorie über die Tiere zwischen Uhr- und Tierorganismus durchführt. Indessen, beruht die Wissenschaftlichkeit unseres Dichters wirklich auf solider Grundlage? Von wem hat er seine empirischen Beispiele? Beruhen sie auf eigener Beobachtung, auf dem wissenschaftlichen Experiment? Das Beispiel der polnischen Füchse hat er, wie er selbst Vers 121 sagt, von dem König von Polen, Johann Sobieski. Würde Bacon dieses Apellieren an eine Autorität nicht als unwissenschaftlich verwerfen? Die Geschichte vom Rebhuhn stammt aus Saint François de Sales, dort wenigstens findet sie sich fast wörtlich wie La Fontaine sie erzählt.[1]) Das Beispiel von der Eule und den Mäusen weiss unser Dichter aus dem Bericht eines Kartäuser Mönches, der die Angelegenheit im Wald von Fontainebleau beobachtet haben will.[2]) Nur in zweiter Linie ist La Fontaine der Schüler der grossen Philosophen. In erster Linie ist er immer und überall Dichter. Er mag nicht wissenschaftlich forschen. Von jeher empfand er das, was wir im bürgerlichen Leben Arbeit nennen, als eine Last.

[1]) A. Chérel. La Fontaine lecteur de S. François de Sales. R.H.L. 1912.
[2]) Roche: La vie de Jean de La Fontaine Seite 404.

Nicht aus wissenschaftlichem Interesse berührt er die Frage nach dem Wesen der Tiere, sondern wohl eher, weil Descartes Theorie gerade das betrifft, was ihn angeht. Was wird aus seinen Fabeln, wenn die Tiere, die er besingt, zu leblosen Uhrwerken herabgewürdigt werden! Was wird aus seiner Kunst, wenn das Leben, die Handlung aufgelöst wird in mechanische Bewegung.

Wie sehr er als Künstler an ein philosophisches Problem herantritt, das beweisen am besten die Beispiele vom Hirsch, vom Rebhuhn, von den Bibern u. s. w. Ja, es sind gewiss gute Illustrationen zu dem, was ausgedrückt werden soll. Aber erscheinen sie unserm Dichter nicht vor allem deshalb so gut, weil man entzückende kleine Geschichten daraus machen kann, voll vibrierenden Lebens? Eine Anekdote, die in den Salons umgeht, ist in VIII,18 Un Animal dans la Lune, Anlass zu einer philosophischen Erörterung. Ein englischer Gelehrter hatte eine Maus, die sich in den Gläsern seines Fernrohres gefangen hatte, für ein Tier im Monde gehalten. Anknüpfend an diese Anekdote plaudert La Fontaine über die Wirklichkeit des sinnlich Wahrgenommenen. Als kurzes Beispiel fügt er sie in die lange Betrachtung ein, nicht als einzelnes Beispiel: die Sonne, der Mond und ein Stab, der im Wasser gebrochen erscheint, werden ausserdem noch angeführt. Auch beschränkt La Fontaine seine Betrachtung nicht auf sein eigentliches Thema. Er springt vielmehr über auf politisches Gebiet und spricht über die Lage Frankreichs. Das Geschichtchen passt als Beleg gar nicht zu dem von der Sonne und dem Stab im Wasser, denn hier handelt es sich nicht, wie dort, um optische Täuschungen, sondern um die Dummheit eines Einzelnen. In Les Lapins führt La Fontaine einen Parallelismus durch zwischen dem Tun und Treiben der Kaninchen auf der Haide und dem Gebahren der Menschen. In L'Homme qui court ..... und L'Horoscope dient eine bezw. zwei kurze Geschichten zum Vorwand einer langen Plauderei.

Wenn man La Fontaines Philosophie eingehender erforschen wollte, so würde man dabei ausser auf cartesianischen

Einfluss auf Ideen von Gassendi, Giordano Bruno, Malebranche, Machiavell und die englischen Naturphilosophen stossen. Es ist damit nicht gesagt, dass unser Dichter nun auch die Werke aller dieser Männer planmässig studiert hat, dass er bewusst ihre Ideen für sich zusammenstellt. Vielleicht hört er nur über sie reden.[1]) In den Salons, in denen er aus- und eingeht, bilden philosophische Fragen ja ein Hauptgesprächsthema. In der Beweglichkeit seines Geistes, der an allem Anteil nimmt, was um ihn her die Gemüter in Bewegung setzt, ist er schnell mit der betreffenden Frage vertraut und will nun seinerseits sich darüber vernehmen lassen. Unwissenschaftlich, wie er die Sache in sich aufgenommen hat, gibt er sie wieder von sich: im Plauderton der Unterhaltung. Die wissenschaftlichen Formen, die seine Gedanken dabei wohl einmal annehmen, sind nicht ernst aufzufassen.

Die Fabeln, in denen der Conte vor der theorethischen Erörterung verschwindet, sind in der Minderzahl. Wichtiger ist daher fast die Tatsache, dass die grosse Menge der Fabeln, die Fabeln im eigentlichen Sinne die Neigung, zu philosophierender Betrachtung in einem höheren Grade aufweisen, als die des ersten Recueil. Dort hatten wir eine ganze Reihe von Fabeln gefunden, in denen die Moral nicht besonders formuliert wird. In seinem Drang, alles dramatisch zu gestalten, hatte der Dichter sie in die Handlung mit hineingenommen. Die Ereignisse hatten sie in sich aufgesogen und aus den Ereignissen mussten wir sie herausziehen. In dieser zweiten Sammlung finden sich nur sehr wenige Fabeln, die keine besondere Moral formulieren. Etwa VII,5 La Fille, VIII,2 Le Savetier et le Financier kämen hier in Betracht. Der Zug zu dramatischer Gestaltung tritt eben zurück, das reflektierende Element breitet sich aus. So kommt es denn auch seltener vor, dass die Moral einem Spieler in den Mund gelegt wird. Etwa in VIII,22 Le Chat et le Rat, treffen wir noch auf diese alte

[1]) Mit Ausnahme vielleicht von Machiavell, der ihm vielfach Stoffe zu den Contes et Novelles en vers liefert.

Art des Dichters, die Moral zu gestalten. Dort sagt die Ratte Vers 54:

S'assure-t-on sur l'alliance
Qu'a faite la nécessité?

Mit Ausnahme ganz weniger besteht in den Fabeln der zweiten Sammlung eine Moral als besonderer Teil für sich, aber, und das ist für diesen zweiten Recueil im Gegensatz zum ersten charakteristisch: Das reflektierende Element beschränkt sich nicht auf die Moral, sondern dringt in die Erzählung ein, zersetzt die Handlung. Als Beispiel mag VIII,3 gelten. Dort entlockt das Wohlleben der Einsiedlerratte dem Dichter die Bemerkung Vers 11:

Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font voeux d'être siens.

Mitten in die Erzählung hinein schieben sich diese Worte. Die Ansprüche des Mädchens in VII,5 entlocken ihm den Satz Vers 7:

Mais qui peut tout avoir?

Dann Vers 17:

Les précieuses
Font dessus tout les dédaigneuses.

Andere Beispiele sind VII,6 Vers 33:

Souhaiter ce n'est pas une peine
Étrange et nouvelle aux humains.

VII,11 Vers 7:

Et vêtu d'une robe, hélas! qu'on nomme bière,
Robe d'hiver, robe d'été,
Que les morts ne dépouillent guère.

VII,12 Vers 53:

Âmes de bronze, humains, celui-là fut sans doute
Armé de diamant, qui tenta cette route,
Et le premier osa l'abîme défier!

VII,16 Vers 28:

Souvent la complaisance a de méchants effets
Il devroit être sourd aux aveugles souhaits.

VIII,3 Vers 3:

Alléguer l'impossible aux rois, c'est un abus.

VIII,7 Vers 9:

et, tous tant que nous sommes
Nous nous laissons tenter à l'approche des biens.
Chose étrange! on apprend la tempérance aux chiens,
Et l'on ne peut l'apprendre aux hommes.

VIII,10 Vers 4:

la raison d'ordinaire
N'habite pas longtemps chez les gens sequestrés.
Il est bon de parler, et meilleur de se taire;
Mais tous deux sont mauvais alors qu'ils sont outrés.

Vers 17:

Alle diese Sätzchen sind in die Erzählung hineingeschoben, unterbrechen die Handlung. Sie finden sich in den Fabeln neben der Moral. Wenn man durchaus will, kann man ja auch sie als Moral ansprechen oder zwei Préceptes in diesen Fabeln anerkennen.

Verschiedentlich vergleicht der Dichter das, was er erzählt, mit einem Vorgang der antiken Sage oder Geschichte. Ein Vergleich ist immer ein Denkvorgang. So können wir denn auch diese Anspielungen auf das klassische Altertum als einen Beweis gelten lassen dafür, dass die Kunst dieses zweiten Recueil nicht mehr unmittelbar ist, sondern hindurchgegangen durch die Gedanken. Betrachten wir einige Beispiele: Den pedantischen Reiher in VII,4 vergleicht der Dichter mit der Katze des Horaz. Der Löwe VII,7 in seinem Haschen nach raffiniertem Schmeicheln erinnert ihn an den Kaiser Caligula. Der Hahnenkampf in VII,13 wird verglichen mit dem Kampf der Griechen und Trojaner. Das Blutbad, das der Fuchs in XI,3 anrichtet, ist eine Parallele zu der Verwüstung, die der strafende Apoll unter dem griechischen Heer vor Troja hervorrief und ausserdem zur Wahnsinnstat des Ajax. Fernere Vergleiche finden sich in VII,15, wo die Wahrsagerin aus der Pariser Dachwohnung Pythonisse genannt

wird. In VIII,15, wo der Seifensieder als zufriedener dargestellt wird, als die sieben Weisen, in VIII,10, wo der Bär verglichen wird mit dem Einsiedler Bellerophon. Der Türke in VIII,18 beträgt sich wie Alexander, und das Mädchen, IX,7, das früher eine Maus war, ist so schön wie die griechische Helena. Das Schicksal der Schiffbrüchigen in X,15 erinnert den Dichter an das des Belisar. Die beiden Enten in X,2 lässt er die Reise der Schildkröte mit den Fahrten des Odysseus vergleichen. Und wenn in XI,6 der Fuchs, der dem Wolf das Spiegelbild des Mondes im Brunnen zeigt, sagt:

C'est un fromage exquis: le dieu Faune l'a fait

so vergleicht er selbst das Bild dort auf dem Wasser mit einem Käse.

Mit Betrachtungen, die die Handlung unterbrechen, sowie mit diesen burlesken Vergleichen hat unser Dichter noch einen besonderen künstlerischen Zweck im Auge. Er will seinen Schöpfungen den Charakter des streng literarischen Genres nehmen, und sie abstimmen auf den Ton der geselligen Unterhaltung. Diesen Plauderton trifft er vornehmlich durch die fortwährenden Einwürfe persönlicher Art, wie etwa ou si l'on veut, Je laisse à penser, à ce que dit l'histoire. Jugez si chacun s'y trouva, et croyez-m'en, je le crois aisément, que je veux dire, on pouroit aisément s'y tromper. Faguet spricht in seinem Werk über La Fontaine grade von diesen persönlichen Einwürfen als vom besonderen Kennzeichen des Conte. Wenn wir bedenken, dass unser Dichter gerade in der Zeit zwischen den beiden Fabelveröffentlichungen auch an den Contes gearbeitet hat, so können wir gut verstehen, wie diese Kennzeichen der Contes auch zum Merkmal dieser späteren Fabeln werden. In der Unterhaltung sagt man auch je pense, croyez-m'en, je veux bien usw. Man hält sich nicht objektiv an sein Thema, sondern man räumt dem Ich eine Rolle ein. Das Persönliche verleiht ja der Unterhaltung ihren besonderen Reiz. So macht man hier eine persönliche Anspielung, dort einen launigen Vergleich. Und wo die Gelegenheit dazu herausfordert, kommt es auch wohl zu einem Seiten-

hieb. Geistreiches Geplänkel erhöht den Reiz des Zusammenplauderns. Die Fabeln dieses Recueil sind auch wie ein Spiel. Nur ist es ein Spiel anderer Art als das in den Fabeln der ersten Sammlung. Es ist nicht mehr jenes heitere Gegeneinander, unbefangen wie das Spiel eines Kindes. Es ist etwas darin vom Spiel des Kavaliers und der Dame im Salon. Es ist ein Spiel hinter dem Fächer; und ein Spiel mit den Augen und schönen Händen, auf denen Brillianten funkeln, geben dem Hin und Her von geistreichen Worten seinen ganz eigenartigen Reiz. In den Fabeln des ersten Recueil fanden wir ein Spiel in der Handlung. Hier liegt das Spiel in der Darstellung des Gedankens. Hier birgt das Spiel vielfach Ernst und Bitterkeit.

Die Handlung.

Des Dichters Hauptmittel, die Gedanken darzustellen, ist die Erzählung, die Handlung. Viele von den Contes in diesen Fabeln des zweiten Recueil sind nach der gleichen Technik verfasst, wie die, die im ersten Teil betrachtet wurden. Vornehmlich kommen hier die in Betracht, die als Fables Nouvelles 1671 veröffentlicht wurden, die ja auch in der Zeit ihrer Entstehung mehr auf die erste Sammlung hinweisen als auf diese zweite von 1678—79. Aber auch unter den anderen, späteren Schöpfungen finden sich noch solche, in denen die Handlung so straff und durchsichtig wie im ersten Teil zu einem kleinen Drama zugespitzt ist. Dass sie sich unter diesen mehr philosophischen Fabeln finden, braucht uns nicht Wunder zu nehmen. Gleichsam als eine Erinnerung des Dichters an die Art einer früheren Zeit sind sie unter seinen Händen entstanden. So lange hat er seine Werke nach dieser Technik geformt, da ist es gewiss verständlich, wenn er nun gleichsam spielend immer wieder auf diese alte Art zurückkommt. Ein genaueres Eingehen auf diese Fabeln ist in diesem Teile überflüssig. Eine kurze Aufzählung der wichtigsten unter ihnen mag genügen. Es kommen etwa in Betracht:

VII, 6 La Cour du Lion.
15 Le Chat, la Belette et le petit Lapin.
VIII, 5 L'Homme et la Puce.
8 Le Rieur et les petits Poissons.
15 Le Rat et l'Eléphant.
17 L'Ane et le Chien.
IX. Le Loup et le Chien maigre.
XI. Le Loup et le Renard.

Dass diese Fabeln auch in anderer Beziehung denen der ersten Sammlung gleich sind, ist damit nicht gesagt. Inwiefern sie in diesem oder jenem Punkte doch auch wieder in diese neue Stilart hineinpassen, muss sich gelegentlich im Laufe dieses zweiten Teils der Arbeit ergeben.

Doch nun zu denen, die hinsichtlich der Handlung eine andere, neue Technik aufweisen. In den Fabeln der ersten Sammlung hatte der Gedanke eine fast nebensächliche Bedeutung. Hier existiert er als der eigentlich wichtige Teil der Dichtung und die Handlung spielt die untergeordnete Rolle. Das Ereignis, das erzählt wird, ist nicht länger Selbstzweck, sondern Beispiel zu einer Wahrheit. In den Fabeln des ersten Recueil wurde der Gedanke gleichsam aus der Handlung herausgetrieben. La Fontaine ist nun älter geworden. Schon oft hat er allmählich aus einem Einzelfall einen Gedanken herausgezogen, so dass nun endlich viele solcher Einzelgedanken in seiner Seele festen Fuss gefasst haben. Dort zu einer Gesamtwelterfahrung summiert bestimmen sie die Richtlinie für die ganze Art seiner Weltbetrachtung. Wenn er nun von einem einzelnen Ereignis hört oder liest, so braucht er nicht mehr zu abstrahieren. Den Gedanken, den ihm diese Geschichte liefern könnte, hat er ja bereits in sich. Das Geschehen ist nur eine weitere Bestätigung zu einer Sache, die er längst weiss. Gleichsam ohne sein Zutun schlägt es sich als Exemplum zu dem in Betracht kommenden Summanden der Gesamtlebenserfahrung. Hier, im zweiten Recueil ist die synthetische Bildung einer Lebens-

erfahrung gleichsam abgeschlossen. An Stelle des aufbauenden Vorgangs und gewissermassen auf Grund des Materials, das die Synthese zusammengetragen hat, tritt nun die Analyse der Weltbetrachtung. Das Einzelereignis ist nun nicht mehr das, was den Dichter interessiert, es ist nun eben nur noch Beispiel für etwas, dass er längst weiss.

Die Fabeln, in denen die Erzählung fast vollständig vom philosophischen Essai unterdrückt wird, wurden an anderer Stelle erwähnt. Dass auch die andern, die, die nichtphilosophische Abhandlung sind, nach dieser Richtung hin die Handlung in ihrer Bedeutung herabdrücken, mag aus der Gegenüberstellung zweier Fabeln klar werden, die beide dasselbe Thema anschlagen, von denen die eine dem ersten Recueil, die andere dem von 1678/79 entnommen ist. I,16 La Mort et le Bûcheron und VIII,1 La Mort et le Mourant handeln beide von der Todesfurcht. Einerseits die kurze Moral

Plutôt souffrir que mourir
C'est la devise des hommes.

Und die doppelte, lange Betrachtung demgegenüber über das Thema „Rasch tritt der Tod den Menschen an" weisen uns schon äusserlich darauf hin, dass das eine Mal das Geschichtenerzählen, das andere Mal das Philosophieren dem Dichter wichtiger erscheint. Was nun die Erzählungen selbst anbelangt, so ist die Geschichte vom Tod und dem Holzhacker in ihren einzelnen Momenten wiedergegeben. Wir bekommen den armen Mann zu sehen, wie er unter seiner Last mit schweren Schritten sich hinschleppt, er seufzt, und schliesslich legt er völlig erschöpft sein Reisigbündel nieder und denkt über sein Unglück nach. In seiner Verzweiflung ruft er den Tod herbei. Welch eine Bewegung kommt nun dadurch in die Szene, dass der Tod in Person auftaucht und noch dazu so prompt und plötzlich wie der Knochenmann im Marionettentheater. All dieses äussere Geschehen berechtigt uns wohl zu der Annahme, dass diese eine Geschichte vom Tod und dem Holzhacker dem Dichter mehr Freude macht, als ihm die

feststehende Tatsache der menschlichen Todesfurcht Interesse abgewinnt. Die Geschichte vom sterbenden Greis, der sich an sein Leben anklammert, entbehrt gänzlich der äusseren Momente. Zwar muss der Tod wohl auch in leiblicher Gestalt zu dem alten Mann gekommen sein. Anders könnten ja die zwei nicht miteinander reden. Aber das belebende Moment, ihn vor unsern Augen erscheinen zu lassen, lässt sich der Dichter entgehen. Wir wohnen nicht seinem Auftauchen bei. Wenn wir hinzukommen, sind die beiden schon beisammen. Die Handlung hat eigentlich längst begonnen, wenn die Erzählung einsetzt. Wir erfahren nur gewissermassen noch hinterher, dass der Tod den Menschen, wie er behauptet, überrascht hat. Wir sehen auch nicht etwa, wie der alte Mann sich weigert mitzugehen, oder der Tod ihn nötigt, doch zu kommen. Es wird nicht einmal gesagt, ob es dem Tod wirklich gelingt, den Mann hinwegzunehmen. In dem langen Dialog kommt es nur darauf an, zu zeigen, dass der Greis nicht sterben will, obwohl er alle Ursache hätte, nun gern aus dem Leben zu scheiden.

Die Wahrheit vom Recht der stärkeren Fäuste findet sich einerseits in I,10, der Fabel vom Lamm und dem Wolf, und andererseits in VII,1, der Fabel von der Pest der Tiere. Auf der einen Seite interessiert den Dichter das äussere Geschehen, deshalb zeigt er uns das Lamm, wie es sich an der klaren Quelle labt, deshalb lässt er sich die dramatische Wirkung, den Wolf vor unsern Augen hinzukommen zu lassen, nicht entgehen. Die Geschichte von der Pest der Tiere ist arm an derartigen äusseren Momenten. Dafür aber wird eine Idee erörtert. Das Gedankliche steht eben nun im Mittelpunkte des Interesses.

Die Motivierung der Handlung.

In diesem zweiten Recueil gehen Gedankeninhalt und Handlungsinhalt miteinander. Handlung und Gedanken sind vielfach nicht auseinander zu bringen. Immerhin findet eine Handlung statt, und gleich wie in den Fabeln der ersten

Sammlung muss der Dichter auch hier nach einer inneren Triebkraft für das Geschehen suchen. Wie dort, so lässt er auch hier die Handlung aus dem Innern einer Psyche herausfliessen. Wir hatten von den leichten Motiven des ersten Recueil gesprochen. Gewiss liegt die Gefahr der Willkür nahe, Dichtungen nach ihren leichten und schweren Motiven zu unterscheiden. Wenn wir aber auf der einen Seite sehen, wie psychische Regungen mehr sekundärer Art als Schreckbarkeit, Prahlsucht, Schwatzhaftigkeit nicht zu so gar schwerem Schaden führen, auf der anderen dagegen erfahren, dass hässliche Laster, wie Herrschsucht, Schmeichelei, Unverträglichkeit die menschliche Gesellschaft zersetzen, so lässt sich gewiss doch rechtfertigen, wenn wir hinsichtlich der Motive Dichtungen leichterer und schwererer Art unterscheiden.

Im zweiten Recueil gibt es gewiss auch viele Fabeln, die sich hinsichtlich ihrer Motivierung zu denen des ersten Recueil gesellen. Uns interessieren die, die sich von denen der ersten Sammlung unterscheiden.

In einer ganzen Reihe von Fabeln liegt in verderblichen Charakterfehlern die Triebkraft, die den Anstoss zur Handlung gibt. Wie in einer Molière'schen Komödie wird uns hier vorgeführt, wie das Laster seine weiteren Kreise zieht. Der Fehler des einen hat den Fehler des andern zur Folge. Denken wir nun an alle die Fabeln, in denen vom Schmeichelsinn der Höflinge die Rede ist. Die niedrige Gesinnung der Hofleute macht es dem König fast unmöglich, kein rechthaberischer Tyrann zu sein, so dass er schliesslich selbst an die Art ihm zu schmeicheln die höchsten Anforderungen stellt. Die plumpen Lobreden des Affen, die in VII,7 den Geruch der Löwenhöhle über alles verherrlichen, sind dem König der Tiere ebenso unerträglich wie die groben Wahrheiten des Bären. Vielleicht ist es auch so, dass der rechthaberische Tyrannensinn die Schmeichelsucht seiner Umgebung hervorruft. Jedenfalls zieht ein Laster das andere nach sich. In allen Fabeln, die die niedrige Gesinnung der Höflinge geisseln, steht deren Schmeichelsucht in engster Wechselbeziehung zum

rechthaberischen Tyrannensinn des Machthabers. Denken wir nur an die Fabel von der Pest der Tiere.

Die Käuflichkeit der Beamten ist auch so ein Laster, das um sich greift wie eine schwärende Krankheit. Wie der Hund in VIII,7, der zusammen mit der „Canaille“ von der Strasse über das Essen seines Herrn herfällt, obwohl er eigentlich gelernt hat sich in Zaum zu halten, so tut auch der ursprünglich lauterste Beamte mit, wenn er sieht, dass seine Kollegen sich aus der Staatskasse bereichern. Die Fabeln des 2. Recueil führen uns auch vor Augen, wie das Laster zu einer richtigen Gefahr für die öffentliche Sicherheit wird und Unglück und Trauer nach sich zieht. XI,7 zum Beispiel zeigt uns, wie die Habsucht der sittenverderbten Römer ein ganzes Volk an den Rand des Verderbens bringt. X,1 L'Homme et la Couleuvre zeigt uns, wie der Mensch den Frieden der Natur mit seiner Habsucht zerstört und Jammer und Elend in die Schöpfung trägt. In VII,1 wälzen der Löwe und seine Vasallen in ihrer Selbstsucht die Schuld auf den Esel und lassen ihn hinrichten, obwohl er unschuldig ist. In VIII,4 intrigieren die einzelnen Höflinge untereinander, um sich bei dem Herrn in ein günstiges Licht zu setzen und führen so ihren gegenseitigen Untergang herbei.

Trotzdem es an sich unendlich traurig ist, wenn ein Laster so um sich greift, wenn durch die Sündhaftigkeit eines einzelnen Unglück und Elend verursacht werden, haftet doch den meisten dieser Fabeln eine gewisse Komik an, wie ja auch die Komödien Molières trotz ihrer vielfach tragischen Elemente immer wieder zum Lachen herausfordern. Hier wie dort liegt die Komik vielfach in der Uebersteigerung des Lasters, in der Karrikatur. Die zankhafte Frau in VII,2 zum Beispiel ist viel zu konsequent in ihrer Unverträglichkeit, als dass man sie ernst nehmen könnte. Ihr Gatte schickt sie fort, damit sie auf dem Land unter den „Philis“ und „Gardeurs de cochon“ ihr Laster ablege. Als sie heimkehrt, und der Mann sie fragt, wie es ihr auf dem Lande gefallen habe, antwortet sie, ohne auch nur im geringsten daran zu denken, dass sie sich bessern sollte:

Je leur savois bien dire, et m'attirois la heine.
De tous ces gens si peu soigneux.

Mit verblüffender Standhaftigkeit hält sie an ihrem Laster fest. Dass es eigentlich traurig ist, wenn eine Ehe so auseinandergeht, dass innere Kämpfe mit einer solchen Trennung verbunden sind, wird uns nicht zum Bewusstsein gebracht. Wir erfahren nur die Tatsache, dass der Mann sich nun von seiner Frau scheiden lässt.

Gelegentlich der Satire war bereits von dem bitteren Lachen die Rede, das uns aus vielen Fabeln dieser Sammlung entgegenschallt. Auch dort war das Motiv von der komischen Seite aufgefasst. Die Träger sittlicher Ideen wurden lächerlich gemacht, herabgerissen von ihrer eingebildeten Höhe. Diese Fabeln enthalten eine ganz andere Komik als die vom Jahr 1668. Ein hässlicher, bitterer Geschmack haftet dem Lachen an. Der Ernst des Lebens blickt durch die Komik hindurch.

Wenn wir ausnahmsweise unter den Motiven der ersten Sammlung einmal auf eine psychische Regung von triebhafter Gewalt, von leidenschaftlicher Stärke stiessen, so fand der Dichter doch immer irgend eine Form, um die tragischen Anlagen einer solchen Regung sich nicht entwickeln zu lassen. Fast immer hatten wir den Eindruck einer leichten Melodie. Hier sind oft triebhafte Gewalten hinter dem Geschehen wirksam, und hier tut der Dichter nichts, um die tragischen Töne abzudämpfen. Am ungehindertsten wohl darf die Tragik sich ausbreiten in X,7, der Geschichte vom Donaubauern. Voll tragischer Ansätze ist das Motiv. Es handelt sich nämlich um die unersättliche Habgier des sittenverderbten Volkes der Überkultur, die das reine Naturvolk dem Verderben preisgibt. Der Dichter tut alles, um die tragischen Ansätze des Motivs in seiner Darstellung zur Entwicklung kommen zu lassen. Mit beredten Worten schildert er die Leiden des geplagten Volkes. Die Erde, mit der sie verwachsen sind, soll nicht mehr ihnen gehören. Ihre Arbeit darf nur den fremden Unterdrückern zugute kommen. In die wilden Berge muss man fliehen, wenn man nicht gänzlich

der Willkür der Unterdrücker preisgegeben sein will. Der Dichter zeigt uns auch, wie sehr die Geknechteten ihr Elend empfinden. Sie wollen das Weiterleben ihres Volkes verhindern, und wenn noch Kinder geboren werden, so gereicht es nicht den Eltern zur Freude. So jammervoll ist das Leid, dass es besser ist, überhaupt nicht auf der Welt zu sein. Der Eindruck der Tragik wird dadurch verstärkt, dass der Vertreter dieses geknechteten Volkes, der in Rom der Seinen Unglück schildert, so ungeheuer sympathisch ist. So mutig und gerade wagt er den Unterdrückern die Wahrheit zu sagen. So ohne jede Furcht droht er ihnen mit der Strafe Gottes. So sicher und treffend weiss er die Verderbtheit der Eroberer zu charakterisieren. Um ein Volk, das von einem solchen Mann vertreten wird, ist es doppelt jammervoll, wenn es so elend zu Grunde gehen muss. Tragik kommt gewiss in dieser Fabel zum Ausdruck. Ob trotzdem neben dieser Tragik doch auch wieder jenes bittere Lachen sich hervorwagt? Weshalb ernennen die Römer diesen struppigen Donaubauern zum Patrizier? Vielleicht weil es ihrem überfeinerten Sensationsbedürfnis eine Genugtuung gewesen ist, diesen Unzivilisierten auf dem Forum in einer solchen Rede zu hören? Weshalb gibt La Fontaine seiner Fabel gerade diesen Ausgang?

In den Dichtungen von 1669 brachte uns der Dichter nicht zum Bewusstsein, welch mächtiger Trieb etwa der Hunger ist, oder die Mutterliebe, oder der Selbsterhaltungstrieb. Die Wildheit des Wolfes zum Beispiel in I, 5 Le Loup et le Chien wurde so dargestellt, dass wir sie kaum in ihrer elementaren Macht erfassten. Der Wolf war ein so jämmerlicher Geselle, dass wir gleich wieder vergassen, dass ein so gewaltiger Trieb in ihm steckt. Wir wollen der Geschichte vom Wolf und dem Hund, dem Beispiel des ersten Recueil, die vom Wolf und dem Hirten, X, 5, als Beleg für die zweite Sammlung entgegenstellen. Der Wolf empfindet Abscheu vor seiner eigenen Raubsucht und er beschliesst, seiner Raubgier zu entsagen und niemals wieder ein lebendes Wesen zu fressen. Da sieht er, wie die Hirten selbst ein Lamm verzehren und

dieser Anblick lässt die ganze Gewalt seiner Raubtierwildheit hervorbrechen.

Oh! oh! dit-il, je me reproche
Le sang de cette gent: voilà ses gardiens
S'en repaissant eux et leurs chiens
Et moi loup j'en ferois scrupule?
Non par tous les dieux, non

das ganze Geschlecht der Schafe will er vernichten!

Die Motive des ersten Recueil waren so ungemein sachlich gefasst. Der Dichter wollte unsere Phantasie ansprechen und unsern Verstand unterhalten. Fast niemals wollte er mit seiner Erzählung unser Gefühlsleben in Mitleidenschaft ziehen, wollte nicht rühren. Wie ist es nun hier? Empfindsamkeit liegt auch den Fabeln dieser zweiten Sammlung noch fern. Viele sind überhaupt so objektiv wie die aus früheren Jahren. Aber andere sind zweifellos doch so angelegt, dass die Ereignisse unser Gemüt ergreifen. In der Geschichte von der Grille und der Ameise, der ersten Fabel des ersten Recueil und in X,1, L'Homme et la Couleuvre, handelt es sich um ein Tierelend. Es war im ersten Teil dieser Arbeit hervorgehoben, wie der Dichter alles unterlässt, was uns den Hunger der Grille als Leiden zum Bewusstsein bringen könnte. Er zeigte uns nicht den Jammer des Tieres, gab nicht seine Klage wieder. Wir empfanden kein Mitleid mit diesem winzigen Geschöpf, das so ganz anders ist als wir. Unser Gefühl blieb kalt, nur unsere Phantasie freute sich an der hübschen Geschichte. Die Kuh, von deren Leid in jener späteren Fabel erzählt wird, steht uns viel näher als dieses kleine Insekt. Sie arbeitet ja für uns, gibt uns ihre Milch, ihre Kinder, und je mehr der Mensch dieses Haustier als einen getreuen Gefährten behandelt, desto höher steigert sich auch dessen Intelligenz. In dieser Fabel verweilt der Dichter bei dem Jammer, den des Menschen Habsucht in die Schöpfung hineingetragen hat. Er schildert die Leiden des Tiers. Ihr Leben lang hat die Kuh für den Menschen gearbeitet, nun sie alt ist und zu nichts mehr nutze, lässt er sie hungern. Und da-

mit sie nicht davonlaufen kann, hat er sie an einen Pfahl gebunden. La Fontaine hebt auch hervor, dass die gequälte Kreatur ihren Jammer empfindet. Nicht in lauten Klagen äussert sie ihn, aber die dumpfe Ergebenheit, mit der sie das Unabwendbare hinnimmt, ist viel ergreifender als jede andere Äusserung des Schmerzes. Wir müssen Mitleid haben mit diesem gequälten Wesen. Es handelt sich hier nicht um das laute Zusammenkrachen eines Schicksals, um einen äusserlichen Zusammenbruch, die Tragik besteht in einem stillen Leid, es ist eine innere Tragik.

Die Träger der Handlung, die Spieler.

Im ersten Teil der Arbeit versuchten wir von der äusseren Form der Handlung vorzudringen zu ihrem inneren Beweggrund, zur psychischen Regung als zu der Macht, die das Spiel in Bewegung setzt. Hier gehen wir den umgekehrten Weg. Wir beginnen mit dem Inhalt und arbeiten uns vom Innern heraus zum Äussern, zur äusseren Form. Wir sind jetzt an der zweiten Etappe des Weges angelangt und fragen uns: wie schafft La Fontaine in den Fabeln dieser zweiten Veröffentlichung die Träger der Handlung, die Spieler? Auch die fünf Bücher der zweiten Sammlung enthalten noch Tierfabeln. Zwar im Verhältnis sind es nicht mehr so viele wie in den ersten sechs Büchern. 44 Tierfabeln stehen gegen 43, in denen Menschen oder Götter Träger der Handlung sind. Daraus indessen auf eine geringere Freude des Dichters am Tier zu schliessen kann nicht angehen. Von einer geringeren Freude am Tier kann nicht die Rede sein. Aber vielleicht dürfen wir aus dieser Feststellung eine andere Folgerung ziehen. Im Tier wollte La Fontaine den Menschen zeichnen. Die tierischen Verhältnisse gaben gewissermassen ein Abbild der menschlichen. Ist es nicht möglich, dass diese Vorliebe für die Tierfabeln aus einer grösseren Formenfreude, Bildfreude hervorgegangen ist? Nun, da der Dichter älter geworden ist, wird die Freude an der Form, am Bild hinter

das Interesse am Inhalt gerückt. Das Menschliche fesselt ihn nun mehr als ihn äussere Form erfreut. So lässt er das Bild fort und schildert den Menschen selbst.

Wie nun sind die Tiere in dieser zweiten Fabelsammlung in ihrem Äussern gezeichnet? Die feinen charakteristischen Einzelzüge, die wir aus dem ersten Recueil kennen, sind hier sehr selten. Auch in der Wiedergabe charakteristischer Bewegungen ist La Fontaine sparsam. Die hübsche Schilderung der Katzenbewegung in IX,16 steht ziemlich vereinzelt da. Wenn La Fontaine in VIII,10 etwa noch erzählt, dass der Bär einen Pflasterstein in die Hand nimmt, dass er VII,7 sich die Nase zuhält, um sich vor dem üblen Geruch der Bärenhöhle zu sichern, so gibt er damit wohl Einzelbewegungen, indessen nicht solche, die die typische Art eines Tieres veranschaulichen. Sich die Nase zuhalten kann nur ein Fabelbär, der wie ein Mensch handelt und spricht. Nur ein solcher kann einen Pflasterstein in die Hand nehmen, um nach einer Fliege zu werfen.

Das innere Wesen der Spieler wird meistens nicht mehr auf die Art charakterisiert, wie es in den Fabeln der ersten Sammlung geschah. Zwar ist es auch hier so, dass die Spieler sich in ihrem Handeln, in ihrem Sprechen zu erkennen geben. Indessen treten zu diesen mittelbaren Charakteristiken kurze Bemerkungen des Dichters, die uns unmittelbar über das Wesen der Spieler Aufschluss geben. So spricht La Fontaine in VII,8 von den Tauben als: Au coeur tendre et fidèle. In VI,16 sagt er vom Wiesel: C'est une rusée, IX,2 von der Taube: Il fut assez fou. Ebenda sagt er: Le vautour à la serre cruelle. In IX,17 bezeichnet er den Weih als manifeste voleur. Die Nachtigall als héraut du printemps, die Schlange als animal pervers. So spricht er in X,3 von einem Cormoran als von einem bon apôtre, so heisst es in X,5 un loup rempli d'humanité. So spricht er in X,8 von einem Hund als „étant de nature à piller ses pareilles".

Nicht immer beschränkt sich der Dichter in seinen unmittelbaren Charakteristiken auf solch kurze Bemerkungen.

In VII,16 zum Beispiel Vers 31 gibt er eine längere Schilderung vom Wesen der Katze Raminagrobis:

C'étoit un Chat, vivant comme un dévot ermite
Un Chat faisant la chattemite
Un saint Homme de Chat, bien fourré, gros et gras
Arbitre expert sur tous les cas.

So verweilt er VIII,7 bei dem Charakter des Hundes. Vers 7:

Il étoit tempérant, plus qu'il n'eut voulu l'être
Quand il voyoitun mets exquis;
Mais enfin il l'étoit.

In VIII,9 Vers 1 geht er ein auf das Wesen der Ratte:

Un rat, hôte d'un champ, rat de peu de cervelle.

Vers 19:

N'étant pas de ces rats qui, les livres rongeants,
Se font savants jusques aux dents.

Auch die beiden Spieler in VIII,10 werden eingehender charakterisiert. Vers 1:

Certain ours montagnard, ours à demi lèché.
Nouveau Bellérophon.

Vers 13:

Non loin de là certain vieillard
S'ennuyoit aussi de sa part.
Il aimoit les jardins, étoit prêtre de Flore,
Il l'étoit de Pomone encore.

Desgleichen die Spieler in VIII,12 Vers 10:

Les autres animaux, créatures plus douces.

Um die Eigenschaften eines Wesens angeben zu können, muss man über es nachgedacht haben. Man muss die Eigenschaft von dem Wesen gleichsam abziehen, das ist abstrahieren. So liegt denn in dieser unmittelbaren Art der Charakteristik wieder ein Hinweis auf das eine grosse Merkmal dieses Recueil, auf seinen reflektierenden Charakter. Die äussere Form des Lebens, das, was man mit den Sinnen erfasst, interessiert den Dichter kaum, aber das innere Wesen seiner

Gestalten, das was man durch Denktätigkeit über sie erfährt, erweckt in ihm den Drang zum Schaffen. Die Art, ein Wesen unmittelbar mit seinen Worten zu charakterisieren ist Merkmal der epischen Darstellung.

Die Darstellung der Handlung.

Die direkte Rede.

Nicht nur durch ihr Handeln auch durch ihre Worte wurden die Spieler im ersten Recueil gekennzeichnet. Im zweiten spielt die direkte Rede eine weit geringere Rolle. VII, 1, Les Animaux malades de la Peste enthält verhältnismässig viel direkte Rede. Die Handlung besteht darin, dass die Tiere einen Rat halten, also miteinander sprechen. Die Fabel beginnt mit einem längeren Bericht des Dichters. Nach 14 Zeilen erst setzt der Dialog ein. Doch wird der Vers 43 unterbrochen: Ainsi dit le renard. Es bleibt nicht bei diesem einen Zwischensatz, denn die Tiere, die nun noch etwas zu sagen haben, werden nicht selbstsprechend vorgeführt, der Dichter gibt uns nur kurz den Inhalt ihrer Rede wieder.

Vers 43:

. . . . . et flatteurs d'applaudir.
On n'osa trop approfondir
Du tigre, ni de l'ours, ni des autres puissances,
Les moins pardonnables offenses:
Tout les gens querelleurs, juqu'aus simples mâtins,
Au dire de chacun étoient de petits saints.
L'âne vint à son tour, et dit . . . . . .

Dann erst Vers 49 setzt die direkte Rede wieder ein. Der Esel legt seine Beichte ab. Aber gleich nachher Vers 55 beginnt wieder der erzählende Bericht des Dichters. Wir erfahren, dass man auf den Esel einschreit, und dass ein Wolf, der ein wenig von Gerichtssachen versteht, eine Anklagerede hält. Obwohl nun hier Gelegenheit gegeben ist, direkte Rede

einsetzen zu lassen, sagt uns der Dichter nur kurz den Inhalt, von dem, was der Wolf spricht. Vers 46:

prouva par sa harangue
Qu'il falloit dévouer ce maudit animal,
Ce pelé, ce galeux, d'où venoit tout leur mal.

Dann wird noch die allgemeine Stimmung der Umstehenden gekennzeichnet und dann kommt der Schluss Vers 62: on le lui fit bien voir . . . . . In den meisten Fabeln dieser Sammlung wird die Handlung bis zu einem gewissen Punkt durch die Erzählung des Dichters herangeführt. Dort setzt dann für eine kleine Szene direkte Rede ein. Man kann nicht eigentlich sagen, dass darin ein besonderer Zug zum Dramatischen ist, jeder Roman, jedes weitschweifende Epos bringt in seinen Höhepunkten solche Szenen, eben in dem Bedürfnis, das, worauf es ankommt, möglichst eindrucksvoll zu gestalten.

Nicht das äussere Geschehen bringt des Dichters Seele zum Klingen. Die Gedanken, die dem Geschehen zugrundeliegen, sind ihm jetzt das Wichtige. So ist es nicht mehr nötig, die Spieler selbst auftreten zu lassen, sie selbst vor unseren Sinnen sprechend vorzuführen. Um des Dichters Gedanken zu verstehen genügt es, dass wir wissen, was sie sagen, genügt eine kurze Inhaltsangabe ihrer Rede. Doch nun ein Beispiel. In VIII,14 erfahren wir durch die Erzählung des Dichters folgendes: Die Königin der Tiere, die Löwin ist gestorben. Jeder ihrer Untertanen beeilt sich, dem König sein Beileid auszusprechen, ein Beileid, in das man Lob über die Verblichene einfliessen lässt. Der König lässt ein feierliches Leichenbegängnis ansagen. Jeder findet sich ein, und alle geben sich nun der Klage hin. Wem die Trauer nicht vom Herzen kommt, der tut so, als ob er Schmerz empfindet. Nach Unterbrechung der Handlung durch eine längere Betrachtung wird dann weiter erzählt, dass der Hirsch nicht mitklagt, weil die Löwin seine Hindin und sein Junges erwürgt. Ein Schmeichler hinterbringt dieses dem König, nnd dessen Zorn ist furchtbar. Hier erst setzt die

direkte Rede ein, und in direkter Rede wird die Fabel zu Ende geführt.

In den meisten Fabeln gibt es nur längere zusammenhängende Reden. So erstreckt sich die Rede des Löwen in VII,1 über 19 Zeilen. Die Rede des Fuchses, die nun folgt, ist zwar nicht so lang, aber nachdem der Fuchs ausgeredet hat, nimmt nicht der Löwe das Wort wieder, sondern ein dritter Spieler, der Esel, hält nun seinerseits eine zusammenhängende Rede. Meistens spricht jeder Spieler nur einmal, so dass es schon aus diesem Grunde nicht zu dem munteren Spiel von Rede und Gegenrede kommen kann, das wir aus den Fabeln der ersten Sammlung kennen. In VII,12 sagt der eine Freund, Vers 25:

Si nous quittions notre séjour.
Vous savez que nul n'est prophète
En son pays: cherchons notre aventure ailleurs.

Der andere antwortet Vers 28:

Cherchez, ... pour moi je ne souhaite
Ni climats ni destins meilleurs.
Contentez-vous; suivez votre humeur inquiète;
Vous reviendrez bientôt. Je fais voeu cependant.
De dormir en vous attendant.

Darauf erwidert der andere nichts, sondern sie gehen auseinander. In anderen Fabeln durch lange Zeilen hindurch spricht überhaupt nur ein Spieler, etwa der Wolf in X,10 Le Loup et les Bergers, oder der Donaubauer in XI,7 Le Paysan de Danube.

In die direkte Rede der Spieler nun dringt das reflektierende Element natürlich ein. Die Spieler stellen selbst philosophierende Betrachtungen an und machen so einen eiligen Fluss der Handlung unmöglich. Zwar kam es auch im ersten Recueil vor, dass die handelnden Personen Bemerkungen allgemeiner Natur fallen liessen. Verschiedentlich ja legte der Dichter ihnen die Moral in den Mund. Wir konnten aber doch fast immer feststellen, dass das reflektierende Element das dra-

matische nicht zerstört, sondern im Gegenteil, dass das reflektierende dramatisch belebt wurde. Wenn es einmal in den Dialog eindrang, so beschränkte es sich meist auf eine kurze Moral. In dieser zweiten Sammlung wird aber, wie bereits erwähnt, die Moral fast immer vom Dichter selbst gegeben. Dafür verbreiten sich seine Gestalten anderweitig über allgemeine Dinge.

Heureux les indigents. La pauvreté vaut mieux!

rufen die beiden Ehegatten aus, die in VII,6 sich törichterweise Reichtum gewünscht haben. Weitere Beispiele sind:

VIII,9 Que le monde est grand et spacieux.
IX,2 L'absence est le plus grand des maux.

Nicht immer erkennt man die reflektierende Art des Dialogs an dieser sentenzmässigen Fassung der Gedanken. In ihrer ganzen Art sich zu äussern erweisen sich die Spieler als denkende Wesen. Der Löwe in VII,1 zum Beispiel abstrahiert die Notwendigkeit sich zu opfern aus der Geschichte. Vers 21 sagt er:

L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
On fait de pareils dévouements.

Das, was er getan hat, begründet er. Vers 20:

Pour moi satisfaisant mes appétits gloutons
J'ai dévoré force moutons.

Er urteilt über seine Tat als nicht berechtigt. Vers 27:

Que m'avoient — ils fait? Nulle offense.

Er zieht einen Vergleich zwischen sich und den andern. Vers 29:

mais je pense
Qu il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi.

Abstrahieren, begründen, urteilen, vergleichen, alles das ist Denkarbeit. Alles, was der Löwe sagt, ist hindurchgegangen durch seine Überlegung. Auch der Reiher in VII,4 stellt sich auf einen allgemeinen Standpunkt, wenn er Vers 21 sagt:

Du goujon! c'est bien là le dîner d'un héron.

Nicht darauf kommt es an, dass er persönlich den Gründling nicht mag, sondern das ist hier wichtig, dass ein Reiher, ganz im allgemeinen gesprochen, etwas so Gewöhnliches wie einen Gründling nicht essen kann. Der Mann, der dem Glück nachjagt in VII,12, vergleicht sich mit andern, sucht nach Gründen, wenn er sagt Vers 43:

La Fortune pourtant habite ces demeures.

Seine Worte tragen den Charakter der Überlegung. Wiesel und Kaninchen machen VII,16 in ihrem Streit um das Heim allgemeine Rechtssätze geltend: Wer ein Land in Besitz genommen hat, dem gehört es, behauptet das Wiesel. Wer es von Vater und Grossvater geerbt hat, das Ererbte durch Gewohnheit und Gebrauch gefestigt hat, dem steht es zu, sagt dagegen das Kaninchen. Vergleichen, urteilen, nach Gründen suchen, das tut auch der Schlangenschwanz in VII,17, der Greis in VIII,1, der Redner in VIII,4 usw. Vergleichen, urteilen, nach Gründen suchen, allgemeine Sätze geltend machen, das ist auch in den Fabeln des IX., X., und XI. Buches die Gewohnheit der auftretenden Gestalten. Sie alle erweisen sich in der Art, wie sie sich äussern als nachdenkliche Wesen, und prägen so dem Dialog einen beschaulichen Carakter auf.

Einheit von Ort und Zeit.

Einheit des Ortes findet sich in den Fabeln dieses Recueil selten durchgeführt. In VII,12 zum Beispiel: L'Homme qui court après la Fortune ..... liegen die Ereignisse räumlich und zeitlich weit auseinander. Es wird uns erzählt, dass einer von zwei Freunden sich unaufhörlich nach dem Glück sehnt. Mit unserm Verstand können wir diese Sehnsucht erfassen, aber greifbar vorstellen können wir sie uns, nach dem, was gesagt wird, nicht. Wenn wir es sollten, so müssten wir etwa erfahren, mit welchen Gebärden der Mann seine Sehnsucht zum Ausdruck bringt, es müsste irgendwie eine örtliche und zeitliche Bestimmung gegeben sein, wenn auch nur relativ, das heisst in Beziehung zu irgend einem Vorgang. Nach einer

kurzen dramatischen Szene, dem Zwiegespräch der beiden Freunde, breitet sich die Erzählung erst recht weit auseinander. Es wird erzählt, dass der Mann seine Strasse zieht. Wir erfahren es nur kurz. Bei dieser Wanderung dabei sein, das heisst sie sich so vorstellen, wie sie vor sich geht, ist unmöglich. Wir müssten ja die lange Reise, die einen ganzen Tag dauert, mitmachen. Der Mann kommt dann an den Königshof. Von dem, was sich dort ereignet, gibt uns der Dichter eine kurze Zusammenfassung, weil es nicht möglich ist, das unendlich Viele vor unsern Augen sich entwickeln zu lassen. Der Dichter richtet sich nur an unsern Verstand, indem er uns sagt, dass der Mann dort am Königshof vom Morgen bis zum Abend sein Glück sucht, ohne es zu finden. Zwar wird dann wieder eine kleine dramatisch greifbare Szene in die Erzählung eingefügt: Ein kleiner Monolog, in dem der Ehrgeizige Abschied nimmt. Die Wanderschaft beginnt von neuem und ein neues Suchen nach Glück. Alles das ist so weit ausgedehnt über Raum und Zeit, dass wir nur mit dem Verstand das erfassen können, auf das es ankommt: sein Glück findet der Mann auf der Wanderschaft nicht.

In diesen Fabeln der zweiten Sammlung hat die Kunst La Fontaines etwas Verstandesmässiges. Nicht mit unsern Sinnen sollen wir die Ereignisse erfassen, wir bekommen sie zu wissen. Nicht an Auge und Ohr richtet der Dichter vornehmlich seine Kunst, sondern an unsern Verstand.

Der Bau der Handlung.

Hinsichtlich des Baues der Handlung hatten wir festgestellt, dass die Fabeln des ersten Recueil vorwiegend aus einfachem Spiel und Gegenspiel aufgebaut sind. Wenn in den Fabeln dieser Sammlung überhaupt ein solches Gegeneinander vorhanden ist, so finden wir es meistens durch irgend einen Zug erweitert. Und zwar kommen zunächst die Mittel der Verwicklung in Betracht, die wir schon aus den Fabeln von 69 kennen: also etwa ein Gegeneinander von mehreren Spielern

auf beiden Seiten, oder von einem einzelnen auf der einen gegen mehrere auf der andern Seite, oder ein Hinzutreten von einer dritten Gewalt zu den zweien, die anfänglich gegeneinander stehen. Einiges Neue kommt hinzu: In einer Reihe von Fabeln stehen wohl zwei Spieler oder Gruppen von Spielern einander gegenüber, trotzdem findet nicht eigentlich Spiel und Gegenspiel statt. In VII,1 z. B. steht der Löwe mit seinen Vasallen gegen den Esel, aber nicht von Anfang an. Der Löwe sucht nach einem Opfer und stösst dabei mehr zufällig auf den Esel. Dieser versucht wohl ein Gegenspiel, doch wird er als wehrlos einfach von den andern erdrückt. Zwischen dem Spiel des Löwen und diesem versuchten Gegenspiel besteht durchaus kein Verhältnis. Obwohl zwei Parteien vorhanden sind, können wir doch nur von einer Entwicklung nur nach einer Seite hin reden.

In der ersten Sammlung war nur eine geringe Anzahl von Fabeln vorhanden, in denen lediglich Spiel nach einer Seite stattfand. In dem zweiten Recueil fehlt es in den meisten Fabeln an einem Gegenspiel. Gleich die vierte Fabel des 7. Buches enthält nur eine einseitige Entwicklung. Der Reiher lebt gewissermassen seinen pedantischen Hochmut aus, der sich äussert, je nachdem die Ereignisse an ihn herantreten. Die schönste Beute zeigt sich ihm. Aber es ist noch nicht Essenszeit, und da er gewöhnt ist, regelmässig zu leben, verschmäht er sie. Dann zeigt sich geringere Beute, aber die mag er nicht, als nicht gut genug. Das Gleiche geschieht noch zweimal. Schliesslich muss er froh sein, wenn er nur das Schlechteste findet.

Meistens ist dieses einseitige, einfache Spiel durch irgendwelche erweiternden Züge verwickelt. Nur in wenigen Fällen ist ein einzelner Spieler vorhanden. Fast immer treten mehrere Gestalten hinzu, die, wohl verstanden, nicht ein Spiel gegen die Hauptperson betreiben, mit denen diese sich aber doch auseinandersetzen muss. Da steht zum Beispiel in VII,9 die Fliege als Hauptspieler. Sie strömt ihr inneres Wesen insofern aus, als sie sich in ihrer Selbstüberhebung und eingebildeten

Wichtigkeit heranmacht, den Wagen aus dem Sand zu ziehen. Sie ist, obwohl in Wirklichkeit ganz unwichtig, eifrig an der Arbeit und schreibt sich das endliche Gelingen zu. In diesem Spiel tritt ihr niemand entgegen. Doch kommen noch viele Gestalten in dem Stück vor, sechs starke Pferde, Frauen, ein Mönch, Greise. Sie alle dienen dazu, dieses Spiel der Fliege zu veranschaulichen, zu beleben, abzustimmen auf eine bestimmte Empfindung. In VII,14 braucht der eine Hauptspieler eine Nebenperson zum Dialog. So kommt noch eine zweite Gestalt in das Stück hinein, die den Mann fragt, wie er zu seinem Erfolg, wie er zu seinem Misserfolg gekommen ist, so dass dieser antworten kann: „Das Gelingen ist mein Werk, dass ich nun alles verloren habe, das ist eine Ungunst des Glücks.“ In IX,7 ist das einseitige Spiel des einen Hauptspielers, die Entwicklung der in ein Mädchen verwandelten Maus, bestimmt durch eine zweite Person, die des Zauberers, der die Maus verwandelt. Weitere Gestalten, die Sonne, die Wolke, der Wind, der Berg, die Ratte dienen dazu, die Handlung zu steigern und zu beleben.

VIII,24 stellt zwei verschiedene Entwicklungen einander gegenüber, jedoch nicht so, dass Spiel und Gegenspiel stattfindet, sondern zum Vergleich. Zwei Hunde werden auf ihrem verschiedenen Entwicklungsgang verfolgt. Anfangs sind sie einander gleich. Der eine erhält sich durch veredelnde Einflüsse auf seiner Höhe, der andere sinkt durch vergröbernde zum Tournebroche herab. Auch in IX,2 Les deux Pigeons findet sich die verschiedene Entwicklung zweier Wesen einander gegenübergestellt.

In XI,15 Le Trésor et les deux Hommes treffen zwei Entwicklungen in einem Punkt zusammen, obwohl sie nicht aufeinander gerichtet sind. Dem einen der beiden Männer geht es schlecht, da will er sich erhängen. An dem Ort, wo er die Tat ausführen will, findet er einen Schatz. Nun hat sich sein Schicksal gewendet. Er nimmt den Schatz und lässt den Strick liegen. Dem andern der beiden Spieler geht es gut. Er will von seinem Schatz geniessen,

da ist der Schatz weg. Nun hat sich sein Schicksal in der entgegengesetzten Richtung gewendet. Er findet den Strick und erhängt sich. Schatz und Strick sind gleichsam die beiden Punkte, in denen sich zwei Entwicklungen, die von entgegengesetzten Polen ausgingen, berühren.

Verschiedentlich findet sich auch innerhalb des einen Hauptspieles eine kleine Sonderentwicklung, ein kleines Sonderdrama. In VIII,4 z. B.: Le Pouvoir des Fables treffen wir auf ein solches Einzelspiel. Die Haupthandlung besteht darin, dass ein Volksredner das athenische Volk zum Zuhören bringen will. Er tut es, indem er eine kleine Geschichte erzählt. Diese Geschichte ist als ein kleiner Sonderorganismus in den Hauptorganismus eingesprengt. Auch in X,9, Le Berger et le Roi, treffen wir auf einen Sonderorganismus, die Geschichte vom Blinden, in den Hauptorganismus, die Geschichte vom Schäfer, eingeschoben. In X,11 Les deux Perroquets, le Roi et son Fils wird das eigentliche Spiel erst durch ein kleines Sonderdrama in Gang gebracht, das Spiel zwischen dem Sperling und dem jungen Papagei.

Seine Fähigkeit, ein Ereignis dramatisch zu gestalten, hat La Fontaine nicht verloren. Dramatische Handlung findet sich auch in den Fabeln dieser zweiten Sammlung. Indessen mutet sie uns hier an, wie eine Erinnerung an frühere Art, so lange Zeit hat der Dichter diese dramatische Technik angewandt. Warum sollte ihm nicht jetzt, obwohl seine Entwicklung nach anderer Seite ihren Lauf genommen hat, immer wieder ein kleines Drama unter seinen Händen entstehen. Die Vorliebe für einfache Handlung indessen ist diesem zweiten Recueil fremd. Einfaches Spiel und Gegenspiel findet sich nur in sehr wenigen Fällen. Die Handlung steht dem Dichter nicht mehr im Mittelpunkte des Interesses, da hält er sie nicht mehr an so straffen Fäden. Die Gedanken lassen sich nicht einzwängen in solch enge Formen, da lässt er die Fäden locker. Die Handlung mag schiessen, wohin die Gedanken sie führen wollen. In dieser zweiten Sammlung

ist es viel schwerer, die Fäden der Handlung herauszulösen. Wenn der Stoff sich eignet zu dramatischer Handlung, so mag ein kleines Drama daraus werden, aber ein Festhalten an dieser Form ist nun nicht mehr nötig. Eine einseitige Entwicklung, gemächliches Ausströmen eines Charakters, Spiel nur nach einer Seite passt soviel besser zu beschaulicher Art, die einem straffen Spiel und Gegenspiel im Wege sein würde.

Die Lyrik.

Als letztes bleibt uns die Aufgabe, diese Fabeln von 1678/79 auf ihren lyrischen Gehalt hin zu prüfen. Ein sich Versenken in Gefühlstiefen haben wir in den Fabeln des ersten Recueil nicht gefunden. Ein paar Worte, ein kurzer Satz hatten uns Halt machen lassen bei einer Empfindung. Dann ging es weiter zur Handlung, zur Bewegung. Das Gefühl als solches wurde unbewusst, aber die leisen Schwingungen, in die es unsere Seele versetzt hatte, die pflanzten sich gleichsam unter der Bewusstseinsschwelle fort und gaben der Dichtung diesen Duft von zarter Stimmung. Diese feine, leise Lyrik findet sich auch in den Fabeln des zweiten Recueil. Ja, sogar öfter tritt sie uns hier entgegen. VII,2 der Mann mit der zänkischen Frau schickt diese aufs Land:

La voilà donc compagne
De certaines Philis qui guardent les dindons
Avec les gardeurs des cochons.

Da tut sich skizzenhaft ein kleines Idyll vor uns auf, die Stimmung ländlichen Kleinlebens und Zufriedenseins. VII,6 heisst es Vers 9:

Il travailloit sans bruit, avoit beaucoup d'adresse,
Aimoit le maître et la maîtresse,
Et le jardin surtout. Dieu sait si les Zéphirs
Peuple ami du Démon l'assistassent dans sa tâche.

Da haben wir etwas von der Heinzelmännchenstimmung des deutschen Märchens und die Traumstimmung eines Gartens:

Dans un chemin montant, sablomneux, malaisé
Et de tous les cotés au soleil exposé.

Da haben wir wie eine kurze Vision die Stimmung von Mittag und Sonnenhitze und Sand und Schweiss.

Neben dieser flüchtig empfundenen Lyrik findet sich eine deutlichere, greifbarere. Zwar handelt es sich auch hier nicht um ein Ergründen der tiefsten Herzenstiefen. Ein sich Versenken und sich Verlieren in Gefühlsabgründe geschieht auch hier nicht. Doch kommt es immerhin zu einem längeren Verweilen bei einem Gefühl, zum bewussten Festhalten einer Stimmung. Der deutlichste Ausdruck einer Lyrik findet sich vielleicht in IX,2, der Fabel von den beiden Tauben Vers 65:

Amants, heureux amants, voulez-vous voyager?
Que ce soit aux rives prochaines,
Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
Toujours divers, toujours nouveau;
Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste.
J'ai quelquefois aimé; je n'aurois pas alors
Contre le Louvre et ses trésors,
Contre le firmament et sa voûte céleste
Changé les bois, changé les lieux
Honorés par les pas, éclairés par les yeux
De L'aimable et jeune bergère,
Pour qui, sous le fils de Cythère,
Je servis, engagé par mes premiers serments.
Hélas! Quand reviendront de semblables moments?
Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète?
Ah! si mon coeur osoit encor se renflammer!
Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête?
Ai-je passé le temps d'aimer?

Die Seligkeit der Liebe im Zusammensein mit der Geliebten spiegelt sich in seinen Worten. Er muss sie empfunden haben! Zwar empfindet er sie nicht augenblicklich: J'ai quelquefois aimé. Diese Verse sind nicht der unmittelbare Ausdruck eines Gefühls, das im Augenblick selbst empfunden wird. Das Mittel, das zwischen dem Gefühl selbst und seinem Ausdruck liegt, ist die Erinnerung. Der Dichter erinnert sich

an die Seligkeit, die er empfand, als er liebte. Dadurch, dass ein nicht im Augenblick empfundenes Gefühl zum Ausdruck gelangt, bekommt auch die Lyrik etwas Gespiegeltes und Beschauliches. Die Erinnerung ist ein Vorgang des Vorstellungsvermögens. Was durch die Erinnerung geht, ist gedanklich vermittelt und abgeklärt.

Die Erinnerung an die Zeit der Liebe veranlasst den Dichter zu einem Vergleich mit dem, was jetzt ist, und das Bewusstsein, dass die Zeit, in der man liebt, vorüber ist, erfüllt ihn mit Wehmut, die in einer Klage ihre Verdichtung findet:

Hélas! quand reviendront de semblables moments!

Dieses Gefühl der Wehmut gelangt wohl unmittelbar hier zum Ausdruck, doch ist es selbst durch einen Vergleich, eine Denktätigkeit zustande gekommen. Auch in dieser Lyrik kommt ein Gefühl zum Ausdruck, das hindurchgegangen ist durch die Gedanken.

Eine Ode an die Einsamkeit nennt Lanson[1]) den zweiten Teil von Le Songe d'un Habitant du Mogul XI,4. In der Tat geschieht in diesen Zeilen das Ausströmen eines Gefühls. Indessen auch diese Lyrik ist nicht mehr unmittelbarer Ausdruck des Gefühls. Der Dichter spricht diese Worte ja nicht aus der Einsamkeit heraus, er empfindet die Seligkeit des Alleinseins nicht eben jetzt, erst der Vorgang, den er erzählt, die Geschichte von dem Traum, nach dem der Einsame Seligkeit geniesst, lässt ihn gleichsam künstlich sich versenken in das Entzücken der Einsamkeit. Durch Betrachtungen über einen Vorgang, durch Nachdenken kommt er zum Gefühl.

Der Inhalt des lyrischen Gefühls.

Was nun den Inhalt des lyrischen Gefühls betrifft, so hatten wir im ersten Recueil vornehmlich Naturstimmungen festgestellt. Naturgefühl gelangt auch in dieser zweiten Sammlung zum Ausdruck. Ja sogar in viel höherem Grade als dort. Eben in dieser Steigerung liegt das Moment, das diese Fabeln von den früheren unterscheidet. Einige Beispiele: VII,4 Vers 4:

---

[1]) G. Lanson: Histoire de la littérature francaise. Paris 1908.

L'onde étoit transparente ainsi qu'aux plus beaux jours;
Ma commère la carpe y faisoit mille tours
Avec le brochet son compère.

VII,16 Vers 5:

un jour
Qu'il étoit allé faire à l'Aurore sa cour
Parmi le thym et la rosée.
Après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses tours.

VIII,23 Vers 1:

Avec grand bruit et grand fracas
Un torrent tomboit des montagnes:

Naturgefühl liegt auch in jenem entzückenden Spiel von Sonne, Wolke, Wind, Berg und Ratte in IX,2. Mächtiger als die Sonne ist die Wolke, mächtiger als die Wolke der Wind, mächtiger als der Wind ist der Berg, mächtiger als der Berg ist die Ratte, denn die Wolke verhüllt die Sonne, der Wind vertreibt die Wolke, an dem Berg bricht sich der Wind, und die Ratte durchnagt den Berg.

Voller Naturstimmung ist auch die Schilderung der Kaninchenjagd in X,14: Les Lapins. Zwischen Nacht und Tag, wenn noch Zwielicht über der Heide liegt, geht der Jäger auf den Anstand. Gegen diese schwer gestimmten Klänge, die dämmerige Heide, tönt eine entzückende helle Melodie, das Spiel der Kaninchen:

Des Lapins, qui, sur la bruyère,
L'oeil éveillé, l'oreille au guet,
S'égayoient et de thym parfumoient leur banquet.

Mondscheinstimmung treffen wir in XI,4: Le Loup et le Renard, aber keine süsslich romantische. Der Mond steht nicht silbern am Himmel, wir sehen sein Spiegelbild im Brunnen wie einen grossen Käse. Und als er im Abnehmen begriffen ist, da sieht es aus, als ob jemand von dem Käse gegessen hätte.

Ein ganz besonders abgestimmtes Naturgefühl ist diese Tierstimmung, die wir in den Fabeln des ersten Recueil in

der feinen skizzenhaften Zeichnung des Tieräussern zum Ausdruck gebracht fanden. Dort war sie ganz fein und leise. Hier ist sie greifbarer und kommt auch häufiger vor. Wir finden sie vor allem IX,18 in der Klage des Schäfers über den Tod des Hammels Robin Mouton. Vers 5:

Et m'ont laissé ravir notre pauvre Robin
Robin mouton, qui par la ville
Me suivoit pour un peu de pain.
Et qui m'auroit suivi jusqu'au bout du monde
Hélas! de ma musette il entendoit le son;
Il me sentoit venir de cent pas à la ronde.
Ah! le pauvre Robin mouton.

Geradezu liebevoll steht hier der Dichter dem Tier gegenüber. Dass er sich gefühlsmässig in die Eigenart des zahmen Schafes versenkt hat, davon zeugt der Umstand, dass er gerade dessen rührende Seite wiedergibt: Die Anhänglichkeit. Robin Mouton frisst dem Schäfer aus der Hand und läuft ihm nach wie ein Hündchen. Er kennt des Hirten Schritt, kennt seinen Dudelsack. Dass uns der Dichter in eine Stimmung versetzen will, geht auch daraus hervor, dass er in der naiven Vorstellungs- und Redeform des Schäfers von den Vorzügen dieses zahmen Tieres berichtet. Dessen Worte sind noch dazu Ausdruck des Schmerzes über den Verlust seines Lieblings. X,5 Le loup et les Bergers, wo die Raubtiernatur des Wolfes so mächtig hindurchbricht durch dessen weltschmerzliche Entsagungsvorsätze, enthält diese Tierstimmung in besonders hohem Masse, desgleichen X,6 Philoméle et Prognée, wo die Schwalbe voller Mutterfreuden die immer offenen Schnäbel ihrer Brut stopft.

Die Lyrik des ersten Recueil war im wesentlichen Naturstimmung. In der zweiten Sammlung finden wir auch die beiden andern Gefühlsarten, die Brunetière mit jener Naturstimmung vereint in jedem echten Lyriker erkennen will: Liebe und Todesstimmung. Liebeslyrik breitet sich aus in jenen Versen in der Fabel von den beiden Tauben, über die wir bereits gesprochen haben. Eine grosse Rolle spielt die

Liebe in den Schöpfungen dieses zweiten Recueils nicht. VIII,13 Tircis et Amarante und X,10 Les Poissons et le Berger qui joue à la Flute dürften die einzigen Fabeln sein, in denen ausserdem noch Liebeslyrik zum Ausdruck kommt.

Aber Todesstimmung strömt uns oft entgegen in diesen Schöpfungen eines vorgerückten Alters. Zum Beispiel in VIII,1 Vers 4:

Ce temps, hélas! embrasse tous les temps:
Qu'on le partage en jours, en heures en moments,
Il n'en est point qu'il ne comprenne.
Dans le fatal tribut; tous sont de son domaine.
Et le premier instant où les enfants des rois
Ouvrent leurs yeux à la lumière,
Est celui qui vient quelquefois
Fermer pour toujours leur paupière.

VIII,23 Vers 18:

Tous deux au Styx allèrent boire,
Tous deux, à nager malheureux
Allèrent traverser, au séjour ténébreux
Bien d'autres fleuves que les nôtres.

VIII,27 Vers 20:

la déesse infernale
Reprit à plusieurs fois l'heure au monstre fatale.

So ein klein wenig von der Stimmung der Goetheschen Hexenküche findet sich in VII,15 Vers 38:

Le meuble et l'équipage aidoient fort à la chose
Quatre sièges boiteux, un manche de balai,
Tout sentoit son sabbat et sa métamorphose.

Die Stimmung eines ländlichen Intérieurs liegt über IX,17 Vers 9:

Un jour, au coin du feu, nos deux maîtres fripons
Régardoient rôtir des marrons.

Das Gefühl der Freundschaft gibt den Grundton zu X,2 Les deux Amis, desgleichen zu VIII,10 Vers 24:

Qu' un ami véritable est une douce chose.

Schluss.

Es ist nicht möglich, einem der beiden Recueils vor dem andern den Vorzug zu geben als dem Erzeugnis einer vollendeteren Kunst. Nicht ein Wertunterschied trennt die beiden Sammlungen voneinander, in ihrer Art sind sie verschieden.

Im ersten Recueil will der Dichter ein Geschehen gestalten. So steht ihm die Handlung im Mittelpunkte des Interesses. Alles Geschehen ist aufgelöst in ein dramatisches Gegeneinander, in Spiel und Gegenspiel. Die Träger der Handlung sind mit den Mitteln des Dramas gezeichnet, nämlich durch Bewegungen und Handlungen. Sie treten selbst auf und äussern sich in direkter Rede. Die Ereignisse entwickeln sich vor unsern Augen, so wie sich in Wirklichkeit ein Vorgang aus dem andern ergibt. Auf diese Weise ist die Einheit von Ort und Zeit eingehalten. In der Fassung der Motive äussert sich eine Vorliebe für heiteren Scherz. Ein frohes Lachen übertönt den Ernst des Lebens. Die Gedanken treten hinter der Handlung zurück, aus den Ereignissen muss man sie herausziehen Allgemeine Binsenwahrheiten sind als Moral den Erzählungen beigegeben. Eine feine, flüchtig empfundene Lyrik überzieht diese Fabeln wie mit einem zarten Hauch von Duft und Schimmer. Naturgefühl ist die Stimmung, die vornehmlich in ihnen zum Ausdruck gelangt.

Im zweiten Recueil will der Dichter in erster Linie einen Gedanken zum Ausdruck bringen. Dort nimmt alles seinen Ausgang von diesem reflektierenden Kern. Metaphysische Probleme, sittlich-religiöse und sittlich-philosophische Ideen, staatsphilosophische Grundsätze werden nunmehr erörtert, bittere Wahrheiten kommen dabei zum Ausdruck. Eine böse satirische Färbung

tragen die Gedanken und die Ironie richtet sich weniger gegen die Menschheit im allgemeinen als gegen bestimmte gesellschaftliche Klassen. Verschiedentlich tritt der Dichter wie in einer Abhandlung an sein Thema heran. Seine philosophierenden Betrachtungen streut er überall ein und seine Darstellungen sind voll von Vergleichen. Die Handlung ist nun nicht mehr Selbstzweck, sie dient zur Darstellung der Gedanken. Die tragischen Anlagen der Motive gelangen zur Entwicklung, und die Komik, die trotzdem dabei zum Ausdruck gelangt, ist voller Bitterkeit. Die Träger der Handlung sind nicht mehr ausschliesslich mit dramatischen Mitteln gezeichnet, wie in einem Epos gibt uns der Dichter auch unmittelbare Charakteristiken. Sehr oft werden die Gestalten nicht selbst vorgeführt, äussern sich nicht in direkter Rede. Der Dichter erzählt nur von dem, was sie tun, gibt uns eine Inhaltsangabe von dem, was sie sagen. Wenn sie einmal in direkter Rede sprechen, macht sich in ihren Worten ein nachdenklicher Zug geltend. Die Einheit von Ort und Zeit ist meistens nicht eingehalten. Neben der zarten, flüchtig empfundenen Lyrik finden wir hier eine deutlichere, kräftigere. Diese Lyrik ist geboren aus der Beschaulichkeit und beschränkt sich nicht mehr auf Naturgefühl, sondern erfasst alle möglichen Zustände und Vorstellungen.

In seiner Philosophie ist La Fontaine ein Mitläufer seiner Zeit. Er ist es auch darin, dass seine Kunst im besonderen die allgemeine Wandlung des Zeitstils mitmacht, die vom Klassizismus zur Aufklärung führt, von der Darstellung des Schönen zur Kritik, zur Grübelei, zur Empfindsamkeit, von den Bildern der Antike zu den Weisheitssprüchen des Orients, von den strengen und geschlossenen zu den aufgelösten und analytischen Formen.

Lebenslauf.

Ich, Margarete Cordemann, bin geboren am 7. Januar 1889 zu Minden in Westfalen als Tochter des 1893 verstorbenen Majors Cordemann. Ich bin evangelisch-lutherischer Konfession. Ich besuchte die höhere Mädchenschule und im Anschluss daran das Lehrerinnenseminar zu Minden in Westfalen. Am 27. März 1909 bestand ich daselbst die Prüfung als Lehrerin für Volksschulen, mittlere und höhere Mädchenschulen. Auf Grund des Prüfungszeugnisses für Lehrerinnen wurde ich für das Wintersemester 1909/10 und Sommersemester 1910 immatrikuliert an der Universität Genf. Von Oktober 1910 bis April 1912 unterrichtete ich an der Privat-Knabenschule zu Stolzenau an der Weser, Provinz Hannover. Seit April 1912 bereitete ich mich durch Privatstunden bei Professoren des Gymnasiums zu Minden auf die Reifeprüfung vor. Am 26. März 1914 bestand ich die Reifeprüfung am humanistischen Gymnasium zu Dortmund. Seit dem Sommersemester 1914 bin ich immatrikuliert an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ich hörte vornehmlich Vorlesungen über Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts bei Herrn Geheimrat Marcks, über deutsche Literatur bei Herrn Geheimrat Muncker und über französische Literatur bei Herrn Professor Jordan und Herrn Professor Vossler. Seit Sommersemester 1915 arbeitete ich vornehmlich im Romanischen Seminar, das seit dem Sommersemester 1916 wieder von Herrn Professor Vossler geleitet wurde. Eingehender mit La Fontaine beschäftigte ich mich seit Sommersemester 1916 gelegentlich der Seminarübungen über die Fabeln La Fontaines, insbesondere einer Arbeit über die Landschaft in seiner Fabel. Herrn Professor Vossler möchte ich an dieser Stelle für sein gütiges Eingehen auf meine Arbeiten danken.